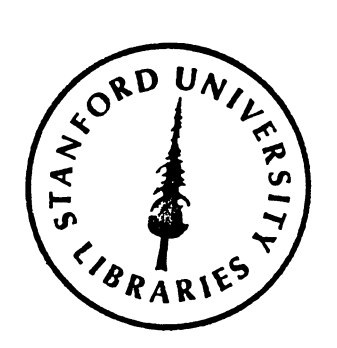




RNEILLE

MPOSITIONSSTUDIEN
HORACE. CINNA. POLYEUCTE

EIN BEITRAG
SCHICHTE DES FRANZÖSISCHEN DRAMAS

VON

CARL STEINWEG

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1905



CORNEILLE

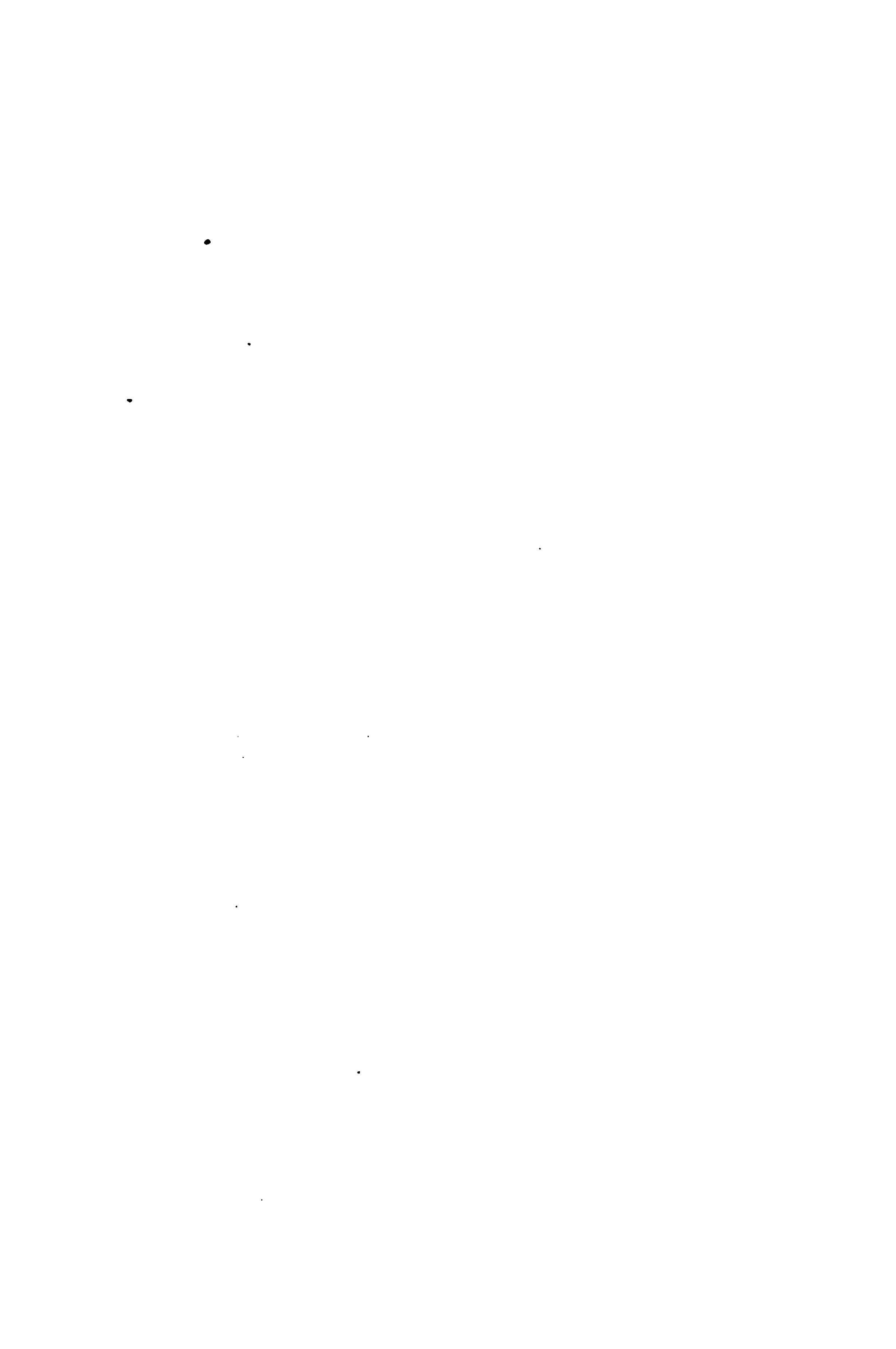
KOMPOSITIONSSTUDIEN
ZUM CID, HORACE, CINNA, POLYEUCTE

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DES FRANZÖSISCHEN DRAMAS

VON

CARL STEINWEG

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1905



Einleitung.

Die folgenden Untersuchungen über die Meisterwerke
›rneilles verdanken ihren Ursprung der Beschäftigung mit
ompositionsfragen von Kunstwerken, hauptsächlich aus dem
ebiete der bildenden Kunst, in deren Mittelpunkt die ihrer
omposition nach unvergleichlichen Werke des Rubens standen.
ie Frage, was eigentlich das Wesen des Kunstwerkes aus-
acht und die eng damit zusammenhängende, wie weit es
öglich ist, dem Künstler bei seiner schöpferischen Arbeit zu
lgen, hatte zu einer gröfseren Anzahl Analysen von Werken
führt, die in der Kunstgeschichte Jahrhunderte hindurch als
eisterwerke gegolten haben. Dafs die Hauptwerke der
iteratur in ihrer vornehmsten Gattung, der Tragödie, mit in
n Kreis unserer Untersuchungen gezogen wurden, war durch
e Erkenntnis geboten, dafs man bei Fragen so schwieriger
rt noch am ehesten auf eine Antwort hoffen kann, wenn
an den Umkreis des Untersuchungsgebietes möglichst er-
eitert. Die gebotene Beschränkung aber wurde in der Zeit
esucht. Das XVII. Jahrhundert mufste sich dabei für unsere
wecke ganz besonders empfehlen, weil es hinsichtlich seines
unstideals so aufserordentlich charakteristisch ist. Das gilt
uch für die Tragödie Corneilles, die die Kunstform dieser
ichtungsart vom XVI. Jahrhundert her auf ihre höchste Höhe
hrt und die, wegen ihres ausgesprochenen Übergangscharakters,

für unsere Zwecke ganz besonders geeignet schien. Dazu kam, dafs sie echt national war, denn das ist ein weiteres Kennzeichen aller grofsen Kunst, dafs sie den Stempel der Nation trägt, die sie hervorbrachte. Ob es dann in jedem einzelnen Falle Meisterwerke waren, mit denen wir es zu tun haben, das mufs die Untersuchung zeigen. Es gibt wenig Dichter, die trotz ihrer Schwächen von ihrer Nation so eifersüchtig als Genius verehrt werden, als wie gerade Corneille, aber auch wohl ebensowenig, deren Werke soviel gelesen und kommentiert wurden, ohne vorher genau auf ihren künstlerischen Gehalt und Wert hin geprüft worden zu sein. Die Literaturgeschichten und Ausgaben schwanken nicht nur, welchem Werke unseres Dichters sie die Palme zuerkennen sollen, sondern auch, welche Figuren in den verschiedenen Stücken die Hauptrollen spielen. Da diese Fragen bei einer genauen Analyse der Stücke ihre Beantwortung finden mufsten, so ergab es sich ganz von selbst, dafs durch unsere Arbeit auch der Schule gedient sein mufste.

Mehr wie je zuvor steht sie im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses und wie noch nie zuvor in Deutschland wird wie ein Feldgeschrei weitergegeben: schafft der Kunst Eingang in die Schule! Wie man das anzustellen habe, ja, was in letzter Linie Kunst sei und wodurch man sie von literarischer oder kunsthandwerklicher Mache unterscheidet, das festzustellen, ist wohl bis jetzt noch nicht gelungen. Um dem wüsten Haufen von Schutt und Spreu modern fremdsprachlicher Lektüre zu wehren, ist für die neueren Sprachen auf der Schule, über die soeben der Sturm der Reform dahingebraust ist und die noch unter ihrer Einwirkung steht, der Ruf nach gediegener Literatur, ja nach feststehender klassischer Lektüre laut geworden, wobei man viel über den Wert und Unwert der französischen Literatur gegenüber den der englischen gestritten hat. Wo man aber vom Werte der französischen Literatur überzeugt war, da hat man auch mit Nachdruck auf die Meisterwerke des XVII. Jahr-

hunderts hingewiesen, die für die geistige und speziell künstlerische Entwicklung Europas so unendlich wichtig waren.[1]) Die hier behandelten Werke Corneilles sind auch die bei uns auf der Schule gelesenen und so hoffen wir weiterhin durch die vorliegenden Kompositionsstudien auch einen Beitrag zur Lösung der dringenden Frage der Schullektüre zu liefern.

Es handelt sich nun aber nicht um Interpretationen im Sinne von Schulausgaben, noch um ästhetische Charakterstudien oder auch darum, die Stücke aus ihren literarhistorischen Verhältnissen heraus zu deuten, sondern in erster und letzter Linie um die Frage, wie sind sie zustande gekommen und was haben sie mit der hohen Kunst zu tun? Eben deshalb mufste vermieden werden, mit einem festen Mafsstab an sie heranzutreten, sie etwa nach einer landläufigen Technik des Dramas oder nach allgemeinen ästhetischen Grundsätzen zu messen. Das Abschätzen von Kunstwerken nach festgelegten Regeln oder nach vermeintlichen Normen der Ästhetik, wie es im XVIII. und noch zum guten Teil im XIX. Jahrhundert üblich war, wo die Philosophen und Ästhetiker zu wenig von Kunst und die Künstler zuviel von Philosophie verstanden, hat unser Kunsturteil verwirrt und unsere Kunst in der Entwicklung zurückgehalten. Den gesteigerten Bemühungen aber um unsere moderne Kunst, im besonderen um unser modernes Drama, dem eifrigen Suchen nach einem festen Geleise, auf dem es herauskommen könnte aus all den Irrtümern, in denen es befangen ist, kann endlich nicht besser gedient werden, als durch möglichst viele und genaue Einzeluntersuchungen von echten Kunstwerken oder auch von solchen, die dafür gehalten werden.

---

[1]) Über die Kunst- und die Reformfrage hat Verf. ausführlicher gehandelt in den Reden und Verhandlungen des ersten Tages f. dt. Erziehung in Weimar 1904 (Verlag der Blätter f. dt. Erzhg. in Friedrichshagen-Berlin) und in einer bei Max Niemeyer 1902 erschienenen Broschüre: Schlufs! Eine Studie zur Schulreform.

Daſs hier Corneilles Horace vor dem Cid behandelt wurde, hat seinen Grund darin, daſs die künstlerische Eigenart des Dichters im Horace am klarsten zum Ausdruck kommt. Nach Feststellung derselben muſste sich das Urteil über die anderen hier behandelten Stücke wesentlich erleichtern.

Der zahlreichen Vorverweisungen wegen war zuerst beabsichtigt worden, den Text des Horace ganz abdrucken zu lassen; ebenso sollten einige vergleichende Übersichten über die schematisch gleiche Anlage verschiedener Akte und Szenen, auf die im ersten Teile gelegentlich verwiesen wird, folgen; um aber das Buch nicht noch stärker werden zu lassen, ist der zweite Teil während des Druckes um diese Erweiterungen gekürzt worden.

Der Zweck, dem vorliegende Arbeit diente, erklärt ihren Charakter als Studienblätter. Damit soll weiter entschuldigt sein, was dem Einen hier zuviel und dem Anderen dort zuwenig getan erscheint.

Halle, im Oktober 1905. **C. Steinweg.**

Inhalt.

I. TEIL

DIE KOMPOSITION



HORACE

TRAGÉDIE

Acteurs.

Sabine, femme d'Horace et sœur de Curiace	374 V.
Camille, amante de Curiace et sœur d'Horace	291 "
Le vieil Horace, chevalier romain	287½ "
Horace, son fils	253 "
Curiace, gentilhomme d'Albe, amant de Camille	234 "
Valère, chevalier romain, amoureux de Camille	135½ "
Julie, dame romaine, confidente de Sabine et de Camille . . .	115 "
Tulle, roi de Rome	83½ "
Flavian, soldat de l'armée d'Albe	7 "
Procule, soldat de l'armée de Rome	1½ "

La scène est à Rome, dans une salle de la maison d'Horace.

Die Quelle.

Corneilles Quelle zu seinem Horace findet sich im ersten Buche des Livius, Kapitel 23—26. Wir lassen sie hier in der Übersetzung Heusingers folgen und heben durch kursiven Druck hervor, was von der dort erzählten Begebenheit vom Dichter in die Handlung seines Dramas hinübergenommen wurde.

(C. 23.) *Von beiden Seiten wurde mit allen Kräften zum Kriege gerüstet, der einem Bürgerkriege sehr ähnlich war, da er fast zwischen Eltern und Kindern entbrannte; beide Völker waren ja die Nachkommen der Trojaner, da Lavinium von Troja, von Lavinium wieder Alba und vom Königsgeschlechte der Albaner die Römer abstammten* (I, 1 V, 5). Doch der Ausgang gab diesem Kriege eine weniger traurige Wendung, da es gar nicht zu einer Schlacht kam, und nur nach Abbrechung der Gebäude in der einen Stadt die zwei Völker zu einem verschmolzen wurden.

Die Albaner fielen zuerst mit einem grofsen Heere in das römische Gebiet. Nur fünftausend Schritte von der Stadt entfernt schlugen sie ein Lager auf und umzogen es mit einem Graben. Nach ihrem Heerführer hat er noch mehrere Jahrhunderte hindurch der Cluilische Graben geheifsen, bis durch die Länge der Zeit mit der Sache auch der Name verschwand. In diesem Lager starb der albanische König Cluilius. An seine Stelle wählten die Albaner einen Diktator, den Mettius Fufetius. Dem Tullus aber wuchs die Kampfeslust besonders durch diesen Tod des Königs; er äufserte oft, dafs das mächtige Walten der Götter bei diesem Oberhaupte begonnen habe und nun das ganze Volk der Albaner zur Strafe ziehen werde, und nachdem er in einer Nacht am feindlichen Lager vorübergezogen war, brach er mit streitbarem Heerhaufen in das albanische Gebiet ein. Dieser Umstand trieb den Mettius aus seinem Standlager heraus. *So nahe wie möglich zieht er an den Feind heran* (I, 3 V. 279 ff.). Darauf läfst er durch einen Gesandten

dem Tullus sagen, *ehe sie kämpfen, müsse er mit ihm eine Unterredung haben;* wenn Tullus sich darauf einlassen wolle, so wären seine Vorschläge gewifs der Art, dafs sie den Römern ebenso wichtig sein müfsten, wie den Albanern. Tullus, ohne den Antrag zu verwerfen, so unwichtig er ihm auch war, liefs zur Schlacht ausrücken. Gegenüber traten auch die Albaner auf. *Als beide Heere in Reihen dastanden, schritten die Feldherrn,* von einigen der Grofsen begleitet, *in die Mitte.*

Da fing der Albaner an: „Beleidigungen und die abgeschlagene, vertragsmäfsig geforderte Erstattung des Geraubten sind, nach der Äufserung unseres Königs Cluilius, wenn ich nicht irre, die Ursache dieses Kriegs; und du, Tullus, wirst gewifs dieselbe Sprache führen. Sollen wir aber lieber reden, was Wahrheit ist, als was die Angabe scheinbar macht, so ist *der eigentliche Sporn, der zwei verwandte und benachbarte Völker zur Ergreifung der Waffen trieb, die Begierde zu herrschen.* Ob mit Recht oder Unrecht, entscheide ich nicht. Diese Betrachtung mufste der anstellen, der den Krieg anfing; mich haben die Albaner an ihre Spitze gestellt, ihn zu führen. *Nur eins, Tullus, möchte ich dir zu beherzigen geben: Wie grofs die Macht der Etrusker sei,* die uns und dich vorzüglich umschlingt, *weifst du* um so viel mehr, je näher ihr ihnen seid. Zu Lande sind sie mächtig, zur See die Oberherren. Verlafs dich darauf, *sie werden, wenn du jetzt das Zeichen zur Schlacht giebst, an dem Kampfe unserer Heere nur darum ihr Auge weiden, um über den müden und entkräfteten Teil — Sieger so gut wie Besiegten — herzufallen* (V. 295 ff.). Haben sich die Götter noch nicht von uns abgewandt, so *lafs uns, weil wir doch einmal,* mit unserer gewissen Freiheit unzufrieden, *das ungewisse Spiel um Herrschaft oder Dienstbarkeit wagen, einen Weg einschlagen, auf dem ohne grofsen Verlust und ohne vieles Blut auf beiden Seiten entschieden werden könne, welches von beiden Völkern des andern Herr sein soll.*"

Obwohl Tullus, teils infolge seiner Sinnesart, teils weil er auf den Sieg rechnete, kampflustiger war, so mifsfiel ihm doch der Vorschlag nicht. Man dachte auf beiden Seiten einem solchen Auswege nach und fand ihn, da das Geschick selbst die beste Möglichkeit dazu gab.

C. 24. *Es dienten zufällig in jedem der beiden Heere Drillingsbrüder, an Alter und Kraft einander nicht ungleich* (II, 1 u. 2). Dafs sie *Horatier und Curiatier* geheifsen haben, darin kommt man überein, und nicht leicht ist eine Begebenheit des Altertums bekannter. Gleichwohl bleibt bei der so kundigen Thatsache hinsichtlich der Namen doch eine Ungewifsheit, nämlich welchem Volke die Horatier, welchem die Curiatier angehört haben. Die Geschichtsschreiber rechnen die einen wie die andern bald zu dieser, bald zu jener Seite; die gröfsere Anzahl jedoch sieht die Horatier als Römer an. Ich neige dazu, ihnen zu folgen.

Die Könige stellten den Drillingsbrüdern vor, sie möchten den Kampf für ihr Vaterland unternehmen; auf wessen Seite der Sieg sein werde, auf der werde künftig die Oberherrschaft sein. Zeit und Ort wurden bestimmt (I, 3). Ehe sie den Kampf begannen, wurde zwischen Römern und Albanern ein Vertrag geschlossen des Inhalts: *Welches Volkes Bürger in diesem Kampfe siegen würden, das sollte des andern guter, friedlicher Oberherr sein* (V. 311 ff.).

C. 25. *Nach geschlossenem Vertrage griffen* der Übereinkunft gemäfs *die Drillingsbrüder zu den Waffen* (III, 5 V. 391). Von beiden Seiten wurden dieselben erinnert, dafs die heimischen Götter, das Vaterland, die Verwandten und alle Bürger, die zu Haus und im Felde seien, jetzt auf ihre Waffen und auf ihre Hände blickten, und so schritten sie, erfüllt von eigener Kampfbegier und noch angefeuert durch diese Mahnungen, in die Mitte zwischen beiden Heeren. Auf beiden Seiten hatten sich die Kriegerscharen vor dem Lager niedergelassen, wohl frei vor augenblicklicher Lebensgefahr, doch nicht frei von Bangigkeit; handelte es sich doch um die Oberherrschaft, die von der Tapferkeit und dem Glücke so weniger Männer abhing. Kein Wunder, dafs sie voll Erwartung und Ungewifsheit ihre ganze Aufmerksamkeit auf ein Schauspiel lenkten, das nichts weniger als belustigend war.

Das Zeichen wird gegeben und von beiden Seiten eilen hier und da *die Jünglinge,* als wären's Schlachtreihen und wie vom Mute ganzer Heere beseelt, mit erhobenen Waffen *aufeinander los* (III, 5). Weder hier noch da dachte einer an eigene Gefahr. Die Herrschaft oder Dienstbarkeit ihres Staates war es, die ihnen vor der Seele schwebte und das zukünftige Geschick ihres Vaterlandes, das in ihre Hand gegeben war. Als beim ersten Zusammenprall die Waffen dröhnten und die blanken Schwerter blitzten, durchbebte die Zusehenden ein heftiger Schauder; und so lange der Sieg noch auf keine Seite sich neigte, schien jeder Laut, jeder Atemzug in ihnen erstorben. Wie nun im Handgemenge die Leiber der Streiter hin und her wogten und die Waffen herüber und hinüber zückten und Blut und Wunden sich zeigten, *da stürzten plötzlich zwei Römer übereinander entseelt zu Boden, während die drei Albaner nur verwundet waren* (III, 6 V. 995 I. Schlachtbericht der Julia; IV, 2 V. 1103 II. Schlachtbericht des Valerius; fast wörtlich). Bei dem Fall der Römer erhob das Albanerheer ein lautes Freudengeschrei, die römischen Legionen aber standen da — aller Hoffnung beraubt, aber atemlos vor Bangigkeit wegen der Gefahr des einen, den die drei Curiatier umringt hatten. *Glücklicherweise war derselbe unverwundet, sodafs er den dreien vereint keineswegs gewachsen, doch jedem einzelnen von ihnen überlegen war. Um also den Kampf mit ihnen zu teilen, ergriff er die Flucht, da er annahm, dafs sie in der Ordnung ihn verfolgen würden, wie es einem jeden sein von Wunden geschwächter Körper verstatten würde. Schon war er eine ziemliche Strecke von dem Orte, wo sie gefochten*

hatten, entfernt, da sah er sich um und wurde gewahr, dafs jene, einer weit hinter dem andern, ihm folgten und dafs der erste nicht weit von ihm entfernt war. Auf diesen rannte er mit grofsem Ungestüm zurück; und während noch das albanische Heer den Curiatiern zurief, sie möchten ihrem Bruder Hilfe bringen, hatte schon Horatius seinen Feind getötet und wandte sich siegesbewufst zum Kampfe gegen den zweiten. Ein Jubelgeschrei, wie es bei unverhofftem Glücksfall zuschauende Genossen auszustofsen pflegen, schallte von den Römern zu ihrem Vorkämpfer herüber, und letzterer eilte, dem Kampf ein Ende zu machen. Ehe daher der dritte, der auch nicht fern war, herbeikommen konnte, hieb er auch den zweiten Curiatier nieder. Nun war nur noch ein Kämpfer auf jeder Seite — so waren sie der Zahl nach gleich, aber sehr ungleich an Mut und Kräften. Der eine trat bei seinem wundenfreien Körper nach seinem doppelten Siege mit Überlegenheit zum dritten Kampfe auf, *der andre schleppte, matt von seiner Wunde, matt vom Laufe, sich näher;* schon durch den Tod seiner vor ihm gefallenen Brüder besiegt, mufs er seinem siegreichen Feinde noch gegenübertreten. Auch war das kein Kampf mehr. *Frohlockend rief der Römer: „Den abgeschiedenen Seelen meiner Brüder habe ich die zwei geopfert, den dritten opfere ich dem Zwecke dieses Kriegs, dafs die Römer über die Albaner herrschen". Von oben herab stach er ihm, der kaum die Waffen noch halten konnte, das Schwert in die Gurgel* (V. 1131). Mit Jubelgeschrei und Glückwünschen empfingen die Römer den Horatius und mit um so gröfserer Freude, je mifslicher die Sache gestanden hatte.

Hierauf schritten die beiden Heere zur Bestattung der Ihrigen mit sehr ungleichen Empfindungen; denn die einen hatten ihre Herrschaft erweitert, die andern sahen sich in fremde Hand gegeben. Die Gräber haben noch den Platz, wo jeder fiel: die beiden römischen nebeneinander, nach Alba zu; die drei albanischen näher nach Rom, aber von einander entfernt, wie sie auch gefochten hatten.

C. 26. Ehe die Völker von einander schieden, fragte Mettius beim Könige Tullus an, was er vermöge des Vertrags zu befehlen habe. Tullus befahl ihm, seine Mannschaft unter den Waffen zu halten, er werde sich ihrer im Falle eines Krieges mit den Vejentern bedienen. Dann wurden die Heere nach Hause geführt.

An der Spitze der Römer ging Horatius, prunkend *mit der dreifachen Kampfbeute* (IV, 5). Vor dem Campanischen Tor kam ihm *seine* unverheiratete *Schwester* entgegen, *die mit einem der Curatier verlobt war,* und wie sie auf ihres Bruders Schulter den Kriegsrock ihres Bräutigams erkannte, den sie selbst gewirkt hatte, rifs sie ihr Haar los und *rief mit Tränen ihren toten Bräutigam bei Namen. Dieses Klagegeschrei seiner Schwester bei seinem Siege und bei der so grofsen und allgemeinen Freude erregte den Zorn des siegesstolzen Jünglings. Er zog sein Schwert und*

durchstiefs sie mit den strafenden Worten: „Geh' hin mit deiner unzeitigen Liebe zu deinem Bräutigam, die du deiner gefallenen Brüder und des lebenden, die du deines Vaterlandes vergissest. So fahre künftig eine jede Römerin, die den Feind betrauert". Väter und Volk erkannten das Schreckliche der That; allein sein neues Verdienst trat vor sein Verbrechen. Doch wurde er zum Gericht geführt vor den König (IV, 6 V. 1320). Der König mochte eine so peinliche und dem Volke widerstrebende Gerichtsverhandlung, bei der es sich um Verhängung der Todesstrafe handeln würde, nicht selbst führen, drum berief er eine Volksversammlung und sagte: „Ich ernenne dem Gesetze gemäfs Duumvirn, welche den Horatius wegen höchsten Staatsverbrechens richten sollen". Das Gesetz lautete furchtbar: „Die Duumvirn sollen wegen höchsten Staatsverbrechens richten. Wenn der Angeklagte gegen die Duumvirn Berufung einlegt, so soll man dieser Berufung gemäfs verhandeln; wenn der Spruch der Duumvirn bestätigt wird, so soll man ihm das Haupt verhüllen, ihn an einen Unglücksbaum mit dem Strick aufhängen und noch peitschen, sei es innerhalb, sei es aufserhalb der Ringmauer". Die auf Grund dieses Gesetzes ernannten Duumvirn meinten, bei solchem Wortlaut des Gesetzes dürften sie den Horatius selbst dann nicht lossprechen, wenn er unschuldig wäre, und darum verurteilten sie ihn. Darauf sagte einer von ihnen: „Publius Horatius, ich richte dich wegen höchsten Staatsverbrechens. Liktor, binde ihm die Hände." Der Liktor war herbeigetreten und legte ihm die Schlinge um. Da sagte Horatius auf Veranlassung des Tullus, der das Gesetz mild auslegen wollte: „Ich lege Berufung ein". So wurde denn über diese Berufung vor dem Volke verhandelt. Hier blieben die Herzen nicht ungerührt, am wenigsten, als *der Vater Publius Horatius* öffentlich *erklärte, er sei der Ansicht, seine Tochter sei mit Recht getötet worden; wenn dem nicht so wäre, so würde er selbst vermöge seiner väterlichen Gewalt den Sohn gestraft haben* (V, 3 V. 1651). *Darauf bat er, sie möchten doch nicht ihn, der noch kurz vorher eine Schar so trefflicher Kinder besessen hätte, ganz kinderlos machen* (V. 1633). Und nun umarmte der Greis den Jüngling, wies auf die den Curiatiern abgenommene Kriegsbeute hin, die da zur Schau gestellt war, wo noch jetzt der „Horatische Pfeiler" steht, und sagte: „Diesen, ihr Quiriten, den ihr eben noch im Schmucke und Jubel des Siegs einherziehen saht, den wollt ihr, unter das Sklavenkreuz gebunden, Schläge und Marter leiden sehen? Von diesem empörenden Schauspiele würden selbst die Albaner die Augen abwenden. Geh', Liktor, und binde die Hände, die eben noch bewaffnet dem römischen Volke die Herrschaft errangen. *Geh', verhülle das Haupt dem Befreier dieser Stadt; hänge ihn auf am Unglücksbaum; peitsche ihn! Willst du innerhalb der Ringmauer? dann nur unter jenen, den Feinden abgenommenen Waffen und Beutestücken; oder aufserhalb der Ringmauer? dann nur zwischen den Gräbern des Curiatier.*

Könnt ihr doch den Jüngling nirgends hinführen, wo ihn nicht Denkmale seiner Ehre gegen eine so unwürdige Todesstrafe in Schutz nähmen!" Diesen Tränen des Vaters und der bei aller Gefahr sich gleich bleibenden Fassung des Jünglings selbst konnte das Volk nicht widerstehen. Sie sprachen ihn los, mehr aus Bewunderung für seine Tapferkeit, als nach dem Rechte seiner Sache. Um jedoch einen so offenbaren Mord wenigstens durch eine Art von Sühne büfsen zu lassen, wurde dem Vater auferlegt, auf Staatskosten den Sohn entsündigen zu lassen. Der Vater stellte gewisse Reinigungsopfer an, deren Beobachtung nachher der Horatischen Familie übertragen wurde, und zog quer über die Strafse einen Balken, unter welchem er den Jüngling mit verhülltem Haupte als unter einem Galgen hindurchgehen liefs. Dieser Galgen, der immer auf öffentliche Kosten erneuert wird, ist noch zu sehen und heifst der Schwesterbalken. Der Horatia wurde auf der Stelle, wo sie erstochen niedersank, ein Denkmal von Quadern errichtet.

Wie wir sehen, hat Corneille seine Quelle kaum zur Hälfte ausgeschöpft. Der Plan aber, den er sich von seinem dramatischen Bau entwarf, war durch die drei Aristotelischen Einheiten von vornherein bedingt. Man zwang sie ihm auf und er mufste damit rechnen, wie der Architekt, dem für sein Haus nur ein ganz bestimmt zugeschnittenes Grundstück zur Verfügung steht. Das darf bei der Beurteilung dieser Stücke nicht vergessen werden. So mufste auf die so verlockende Volksszene, zu der Kapitel 26 Gelegenheit gegeben hätte, wo Horatius an der Spitze des römischen Heeres triumphierend in Rom einzieht, der Einheit des Ortes wegen verzichtet werden. Ebenso erfahren wir aus gleichem Grunde den voraufgehenden Kampf nur aus Botenberichten. Kampfszenen, die so selten auf der Bühne befriedigen, sind für diese Art Kunst ohnehin mifsliche Aufgaben. Im übrigen mufste der Dichter dem Lauf der Quelle folgen und wo (wie im 24. Kapitel) einige Verschiebungen vorgenommen wurden, da geschah es der nötigen dramatischen Wirkung wegen. Bei Livius werden die Drillingsbrüder ohne weiteres zum Entscheidungskampf bestimmt, der auch sofort seinen Anfang nimmt. Bei Corneille findet zwischen Akt I u. II erst eine Wahl statt, die schon I, 3 V. 325 angedeutet wird. Vers 329 zeigt, dafs zwei Stunden dafür in Aussicht genommen sind. Darin erkennen wir die Hand des Dichters, ebenso wie in der Fiktion, als hätten die

Heere in sentimentaler Anwandlung diese Art der Entscheidung nicht gebilligt und darauf gedrungen, dafs erst die Orakel befragt würden. A. III, 2 V. 780 ff. Dadurch wurde dramatische Spannung geschaffen, die der Quelle fehlt. Die Verurteilung des Siegers und Schwestermörders mufste der Einheit der Zeit und Handlung wegen und auch aus anderem leicht ersichtlichem Grunde ebenfalls zusammengezogen und dem König als obersten Richter allein übertragen werden.

Die Handlung.

Ein Blick in die Entwicklung des dramatischen Gefüges zeigt, dafs im Horace zwei verschiedene Richtungen nebeneinander herlaufen, die der Dichter nicht ganz in ein Geleis zu zwingen vermochte. Neben einer mehr quellenmäfsigen, äufseren Handlung finden wir gleich von Anfang an eine andere, rein der dichterischen Phantasie entsprungene innere; neben der begebenheitsmäfsigen die psychologische, die das Hauptinteresse Corneilles hatte. Beide Handlungen nehmen ihren Ausgang von den Gesprächen der Frauen im ersten Akt, die uns über das, was vorgeht, aufklären und uns dabei zugleich einen Blick in ihre Seele tun lassen.

Betrachten wir zunächst die rein begebenheitsmäfsige Handlung. Zwei untereinander eng verwandte Völkerschaften, die Römer und die Albaner, wollen sich aus Herrschbegier gegenseitig vernichten. Um aber Blut zu sparen, kommt man überein, Vorkämpfer für beide zu wählen, die Horatier und die Curiatier, die im zweiten Akte auftreten und uns dabei, wie vorher die Frauen, ihren Charakter offenbaren. Den Versuchungen der Frauen gegenüber, die sie vom Kampfe abzubringen trachten, bleiben sie standhaft und ihrer Pflicht getreu. Im dritten Akt erfährt die Handlung den ersten Rückschlag. Ein Bote erscheint, um den Aufschub des Kampfes zu melden. Die Orakel sollen befragt werden und für Sabine, das Weib des Horace, besteht kein Zweifel, dafs die Götter einen so frevelhaften Kampf nicht zulassen werden. Da bringt jedoch am Ende des Aktes der alte Horace die Botschaft, dafs die Götter den Kampf wollen. Damit kommt die Handlung wieder in Flufs; die Horatier und Curiatier kämpfen miteinander und Roms Niederlage scheint sicher. So endet der dritte Akt mit

der Klage und Verzweiflung eines Vaters, dessen Familienehre geschändet ist. Der vierte Akt führt mit seinem zweiten Schlachtberichte die Handlung auf die Höhe. Die Freiheit Roms und die Ehre der Horatier ist gerettet. Auch der Schwestermord des Siegers tut ihr keinen Abbruch. Er ist nur eine Episode, denn im fünften Akt erfolgt die ausdrückliche Erklärung, dafs er kein Verbrechen war.

Das war die einheitliche, nach den Regeln der Bühne gezwungene Handlung, die aber das Herz des Dichters nicht hatte und unser menschliches Interesse ebensowenig befriedigt. Ein das Drama beherrschender Gedanke war darin nicht zu erkennen. Und doch hatte Corneille eine Idee. Ihr gilt die eigentlich dramatische Handlung, das psychologische Familiendrama. Seine Helden sind zwei: Camilla, die Braut des von ihrem Bruder erschlagenen Albaners und Horace, der Sieger und und Mörder. Durchaus im Vordergrunde steht Camilla. Sie ist die Hauptperson, denn ihr Schicksal scheitert an der Idee des Stückes. Während sie aber im Tode zu unterliegen scheint, ist sie doch gerade dadurch, wie sie ihn herbeiführt und erleidet, die eigentliche Siegerin im Konflikte. Eine Familientragödie aber ist das Stück im höchsten Sinne des Wortes; denn durch unglückliche politische Verhältnisse getrieben, werden Braut und Bräutigam, ohne Hoffnung auf Vereinigung getrennt, tötet ein Schwager den anderen, ersticht schliefslich der Bruder die eigene Schwester. Wie diese Tat möglich wird, ja, wie alles im Spiel darauf abzielt, das glaubhaft zu schildern, mufste, wenn es gelang, ein Meisterstück ersten Ranges werden.

Halten wir mit der Idee nicht zurück. Horace gibt sie uns II, 3 V. 485 ff.:

> La solide vertu dont je fais vanité
> N'admet point de faiblesse avec sa fermeté;
> Et c'est mal de l'honneur entrer dans la carrière
> Que dès le premier pas regarder en arrière.
> Notre malheur est grand; il est au plus haut point;
> Je l'envisage entier, mais je n'en frémis point:
> Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
> J'accepte aveuglément cette gloire avec joie;
> Celle de recevoir de tels commandements
> Doit étouffer en nous tous autres sentiments.

> Qui, près de le servir, considère autre chose,
> A faire ce qu'il doit lâchement se dispose;
> Ce droit saint et sacré rompt tout autre lien.
> Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.

Es ist die alte Jesuitenregel bester Form. Der Mann als Werkzeug höherer Gewalt, im blinden Gehorsam gegen ein Ideal, für das er kämpft. Hier ist es das Vaterland, dessen Dienst jeden Gedanken an die eigene Familie als feige und ehrlos zurückdrängt. Wie an einem solchen Ideal ein Menschenschicksal zu Grunde gehen kann und mufs, das ist die Idee des Stückes. Das Schicksal, an dem sie sich sichtbar erfüllt, ist das der Camilla. Es kündigt sich ihr schon drohend im Traume an. I, 2 V. 219ff. heifst es:

> J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite;
> Un spectre en paraissant prenait soudain la fuite;
> Ils s'effaçaient l'un l'autre, et chaque illusion
> Redoublait mon effroi par sa confusion

und die folgenden Verse:

> Soit que Rome y succombe ou qu'Albe ait le dessous,
> Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux:
> Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
> Qui soit ou le vainqueur, ou l'esclave de Rome,

zeigen uns wie in einer leichten Luftspiegelung das, was kommen mufs: die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe, die Unmöglichkeit einer Vereinigung und zwar infolge freier patriotischer Entschliefsung. Denn da entweder Rom oder Alba siegen wird, Curiace also entweder als Herr oder Knecht Roms zurückkehren mufs, so bleibt, als die einzige Möglichkeit, ihr Geschick zum Guten zu wenden, der Friede. Um die Möglichkeit der friedlichen Schlichtung des Streites wird sich also die zweite Handlung drehen müssen. Die folgende Szene I, 3 scheint nun auch tatsächlich die heifsesten Wünsche Camillas erfüllen zu wollen; denn ist der kurze Waffenstillstand auch nur eine Durchgangspforte zum Frieden, so mufs sie doch in wenigen Stunden durchschritten sein. Da hat inzwischen die geschäftige Parze den Hoffnungsfaden durchgeschnitten. Bruder und Bräutigam sollen sich als Kämpfer für die Freiheit ihres Landes gegenübertreten! Camillas Schicksal ist damit eigentlich schon erfüllt, wenn sie nicht selbst, wenn nicht die Götter den Kampf

hindern. Dafs man tun müsse, was das Vaterland verlangt, das steht bei allen fest und darauf sei hier ausdrücklich verwiesen. Camilla hat uns darüber Ende I, 2 ebenso wenig im Zweifel gelassen, wie die Kämpfer selbst (cf. II, 1 ff.). Nicht darum also handelt es sich, ob man kämpfen müsse oder nicht, sondern darum, ob man dem Vaterlande auch seine Menschlichkeit aufopfern müsse. Das Gegenspiel möchte sich diese Menschlichkeit wahren, trotz Patriotismus und Ehre. Davon spricht schon Sabine in den Eingangsworten, V. 10 ff.:

> Ma constance du moins règne encor sur mes yeux:
> Quand on arrête là les déplaisirs d'une âme,
> Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme;

und weiter unten III, 5 V. 939 ff.:

> Nous pourrions aisément faire en votre présence
> De notre désespoir une fausse constance;
> Mais quand on peut sans honte être sans fermeté,
> L'affecter au dehors, c'est une lâcheté.

Auch der alte Horace möchte sie sich wahren, der doch sonst ganz zur Kriegspartei zu gehören scheint. Was er seiner zukünftigen Schwiegertochter gleich darauf antwortet, beweist es:

> Loin de blâmer les pleurs que je vous vois répandre,
> Je crois faire beaucoup de m'en pouvoir défendre,
> Et céderais peut-être à de si rudes coups,
> Si je prenais ici même intérêt que vous.

Julie freilich, die männlicheren Geistes ist, hält das noch nicht für genug getan:

> C'en est peut-être assez pour une âme commune
> Qui du moindre péril se fait une infortune;
> Mais de cette faiblesse un grand cœur est honteux;
> Il ose espérer tout dans un succès douteux,

tadelt sie Sabinen und ermahnt sie, sich einer Römerin würdiger zu zeigen V. 24.

Camilla ist in gleich qualvoller Lage. Auch sie kann nur verlieren, steht wie Sabine zwischen Freund und Feind, ja ihr Herz ist ganz drüben im feindlichen Lager; sie möchte es retten, ohne sich des römischen Namens unwürdig zu zeigen. Über alles geht ihr aber doch der Geliebte, ihr plus unique bien V. 141. Aus dieser Stimmung und Gesinnung heraus

mufs sich die Handlung erklären lassen. Wohin sie gegebenenfalls ihren Lauf nehmen kann, mufs uns I, 2 V. 230 ahnen lassen:

> Dure à jamais le mal, s'il y faut ce remède!
> Soit que Rome y succombe ou qu'Albe ait le dessous,
> Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux;
> Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
> Qui soit ou le vainqueur, ou l'esclave de Rome.

Ein Weib aber, deren Herz die Liebe ganz besitzt und die zu solchem Entschlufs fähig ist, wird ihr einzigstes Gut nicht ohne Verzicht auf das eigene Leben opfern. Vorläufig ist der Handlung noch keine freie Bahn gegeben. Es ist Waffenstillstand, aber nur kurze Zeit; dann wirkt der Konflikt der Tatsachen mit der Idee weiter an der Handlung. Horace und Curiace, die beiden Schwäger und erwählten Zweikämpfer, entwickeln die Idee Satz für Satz wie einen mathematischen Beweis, zu dem die Frauen vorher Voraussetzung und Behauptung gegeben haben. Alles drängt zum Schlufsstrich, unter den dann Horace begeistert die Worte setzt:

> Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
> J'accepte aveuglément cette gloire avec joie.

Wer in diesem für und wider der Meinungen schliefslich Recht behalten mufs, darauf läfst der verschiedene Geist schliefsen, den sie ihren Vertretern einflöfsen. Mut auf der einen und Unlust auf der anderen Seite, bei gleich tiefer Liebe zum Vaterlande. Dort rücksichtlose Tapferkeit, hier reine Menschlichkeit und Liebe, die sich sogar leichtfertig über die Ehre hinwegsetzen kann. Aber noch erweist sich die Idee nicht fähig, die Handlung vorwärts zu treiben, ja sie hindert sie sogar, oder verzögert sie wenigstens. Der Kampf soll unter allen Umständen unmöglich gemacht werden; das ist das vereinigte Bemühen des Gegenspiels, das erklärt auch zur Genüge die an sich ehrlosen Versuche Camillas, ihren Bräutigam von seiner Pflicht abwendig zu machen. Ihr Dasein ist vernichtet, wenn es ihr nicht gelingt, die Kämpfer zu trennen.

Wir sehen, wie die innere Handlung mehr Handlung ist als die äufsere, wie sie mehr Kampf kostet, als die mit den Waffen in der Hand, zu denen ohne weiteres gegriffen wird, weil es eine Pflicht- und Ehrensache ist.

In der achten Szene des zweiten Aktes beschliefst man, das Gegenspiel mit Gewalt unschädlich zu machen. Dafs der Kampf ungestört vor sich gehen kann, werden die Frauen eingesperrt. Damit scheint der Sieg der Kriegspartei, des Spiels, entschieden zu sein, wenn auch, wie schon gesagt, durch einen Gewaltstreich. Da erwächst wider alles Erwarten dem Gegenspiel ein mächtiger Verbündeter und ein allmächtiger wird in Aussicht gestellt. Das Heer billigt den Verwandtenmord nicht, fordert andere Kämpfer und will die Entscheidung darüber aus dem Munde der Götter vernehmen. Sie können, wie Sabine III, 2 V. 828 hofft, den verbrecherischen Kampf nicht gut heifsen und alles mufs sich doch noch zum Guten wenden. Die Menschlichkeit wird siegen müssen. Dafs Camilla diese frohe Botschaft kalt läfst, kann nach I, 2, V. 231/2 nicht wundernehmen. Was hat sie auch dabei zu gewinnen? Mufs nicht der Geliebte zurückkehren, entweder als Herr oder als Sklave Roms? — Keinem von beiden kann und will sie als Weib angehören. Für ihre Person bedeutet dieses Moment keinen Aufschub auf der Bahn zur Katastrophe, der sie finster entgegensieht. Sie traut den Göttern nicht und behält Recht. Die Götter wollen den unmenschlichen Kampf; sie stellen sich auf die Seite der Spieler und damit ist das Schicksal der Gegenspieler endgültig entschieden. Wir erfahren davon durch den alten Horace, der III, 5 den Frauen die Nachricht vom Zweikampf bringt und sie ermahnt, sich stark zu zeigen, wie es Römerinnen gezieme. Wie er uns dabei abermals einen Einblick in sein im Grunde menschliches Herz tun läfst, werden wir in der Schilderung seines Charakters dartun.

Die Schlachtberichte mit ihrem auf und ab haben für unsere Handlung wenig Interesse; ebensowenig der Sieg Roms. Das mufste so kommen und das zu entwickeln, bedurfte keiner besonderen Künstlerhand, die wird erst jetzt gefordert, wo Pietät, Menschlichkeit und Liebe zertreten am Boden liegen, wo der Bruder triumphierend über den Leichnam des Schwester-Bräutigams schreitet und von dieser verlangt, sie solle in seinen Jubelruf einstimmen. Da erwacht sie aus ihrer dumpfen Lethargie und nimmt die Handlung, die ihr II, 8 abgeschnitten wurde, voller Verzweiflung wieder auf. Jetzt zwingt die Idee die Handlung zur Katastrophe. Das, was den Helden und

Sieger in den Kampf trieb, mufs ihm zum Verhängnis werden, daran mufs er zu Grunde gehen. So will es das unerbittliche Schicksal und das ist die poetische Gerechtigkeit, der auch hier Genüge geschieht. Hat nun schon einmal Grausamkeit und Unmenschlichkeit gesiegt, dann soll dieser Sieg auch ein vollständiger werden und den Sieger so beugen, dafs ihm der Lorbeer vom überstolzen Haupte fällt. Im finsteren Hasse brütet Camilla, wie sie den Tod des Geliebten rächen, wie sie diese ruchlose Ehre in Schmach verwandeln könne. Wenn es ihr gelänge, den Sieger zum Morde zu reizen, zu einem Schwestermorde! Der mit Schwesterblut befleckte Lorbeer müfste sein Haupt unter das Beil bringen und Curiace könnte versöhnt im Grabe ruhen. Ihr aber, die mit dem Leben schon längst abgeschlossen, der wie Thekla das Leben ohne Liebesglanz nichts war, so dafs sie es, wie sie, leicht wegwerfen konnte, mufste der Tod doppelt willkommen sein, wenn sie ihn aus derselben Hand empfing, von demselben Schwerte, das auch ihren Geliebten traf. So erfüllt sich die Idee in furchtbarster Tragik an den beiden Hauptträgern der Handlung. Ihr Geschick reifst sie unbarmherzig in den Abgrund. Der Bruder erschlägt die Schwester. Der Lorbeer des Siegers wird geschändet. Was als Ideal hingestellt wurde, hat sich als trügerisch erwiesen, weil es am reinen Menschentum zu Schanden wurde. Dieses siegt nun also doch am Ende, denn der Grausamkeit und Unmenschlichkeit wird die Palme entrissen. Camilla triumphiert, bezahlt aber den Sieg mit ihrem Leben; Horace jedoch mit seiner Ehre, mag sie auch im fünften Akt auf Befehl des Königs wieder hergestellt werden. Mit diesem Mord ist das Stück zu Ende; was danach folgt, ist weder dramatisch noch künstlerisch.

Die Charaktere.

Sabine.

Sabine ist Albanerin und Frau des Horace. Wie sie sich
.nführt, wie sie gleich in der ersten Zeile ihrer Schwäche
ine Berechtigung und ihrem Schmerz einige Nachsicht zu-
ebilligt wissen will, das rückt uns mit einem Schlage in die
eleuchtung, unter der der Dichter will, dafs wir das Ganze
hen sollen. Es wird dadurch gleich von vornherein auf die
erorische Art ihrer Umgebung gewiesen. Bei so drohen-
er Gefahr, meint Sabine, hätte auch das stärkste Herz nicht
ötig, sich seiner Verzagtheit zu schämen. Sie beweise schon
'estigkeit genug, wenn sie ihre Tränen bezwinge; mehr könne
ıan von einem Weibe nicht fordern, wenn man auch vom
Ianne mehr verlangen müsse. Sie sei ja Römerin, aber doch
ur, weil Horace, ihr Gemahl, Römer ist. Die Heirat hat sie
icht zur Sklavin gemacht; Alba ist ihr Vaterland und dorthin
ehört ihr Herz. In diesem unseligen Kriege hat sie ebenso
ir seinen Sieg, wie für seinen Untergang zu fürchten und
.ann deshalb, ohne die Pietät zu verletzen, für Rom kein Ge-
ibde tun. — Diese Deine Feinde, Rom, kann ich um so
/eniger hassen, als ihre Stadt Deine Mutterstadt ist V. 55.
Ialt ein, Du bist drauf und dran, einen Muttermord zu be-
'ehen V. 25—60. Hiermit war die feste Bahn gegeben, in
.er sich dieser Charakter bewegen sollte, die Basis, von der
.us man auf ihr Handeln schliefsen müfste. Die natürlichen
3ande, die Rom an Alba, als an seine Mutterstadt binden,
ind durch den Krieg zerrissen. Dieser Rifs geht auch durch
.ie Familie der Sabine, ja durch ihr eigenes Herz. Sie ist
ılbanerin und Römerin zugleich, liebt ihren Gemahl, kann

aber von ihrem Lande nicht lassen. In dieser unseligen Doppelstellung schwebt sie nun bereits zwei volle Jahre, denn solange dauert schon dieser „gottlose“ Krieg, der, wenn es gerecht zuginge, mit dem Untergange Roms enden müſste, zur Strafe für seinen Frevel an Alba. Solange es sich nur um unbedeutende Scharmützel handelte, solange noch Hoffnung auf Frieden war, glaubte Sabine Römerin sein zu können. Ehrliche Selbstbeobachtung hat ihr aber gezeigt, wie es in Wahrheit um ihr Herz steht; denn war Rom im Vorteil, dann bedauerte sie es zwar, fühlte sich aber als Albanerin; siegte jedoch Alba, dann empfand sie so etwas wie Schadenfreude. Vernünftige Überlegung verwandelte sie dann jedesmal in Tränen. Dieses Schwanken hat heute aufgehört. Heut handelt es sich um Sein oder Nichtsein und da müſste sie ihr Land hassen, wollte sie noch ganz Römerin sein und die Götter um Sieg für Rom anflehen. Deshalb muſs sie neutral bleiben und ihre Tränen den Besiegten, ihren Haſs aber dem Sieger aufsparen V. 94. Vom Neutralbleiben kann aber gar keine Rede sein, das weiſs sie am besten selbst und wie es mit dem Haſs dem Besiegten gegenüber steht, der doch nur ihr Gemahl oder ihr Bruder sein kann, das zeigt der Schluſs. — In solcher Angst und Unruhe kann sie die sorglose Heiterkeit nicht verstehen, die ihre zukünftige Schwägerin zur Schau trägt. Sie miſstraut ihr und fürchtet für den Bruder, den sie betrogen glaubt. Sie hält Camilla für flatterhaft und unbeständig und auch für unaufrichtig und deshalb fordert sie Julien auf, sie auszuhorchen. Das scheint befremdlich. Auch darin wird sie charakterisiert, daſs sie beim Weggehen der Camilla eine spitze Bemerkung zuwirft, ihr einen versteckten Vorwurf macht. Ich bin so trüb gestimmt, sagt sie, habe so viel Kummer, daſs ich ihn hier, wo so viel Freude herrscht, nicht zeigen möchte. Aber alles scheint sich zum Guten wenden zu wollen. Camilla ist gerechtfertigt, ein Waffenstillstand scheint der unmittelbare Vorbote des ersehnten Friedens zu sein. Da versetzt die Wahl der Horatier und Curiatier zu Vorkämpfern ihrer Heere alles wieder in Trauer und Aufregung. Im Verein mit Camilla bemüht sich Sabine II, 6 die Männer vom Kampfe abzubringen. Ironisch ruft sie ihnen zu, sie möchten ohne Säumen zum Schwerte greifen; nur eine Bitte sollten sie ihr vorher ge-

ähren, eine Bitte, die ihrer würdig wäre: Einer sollte sie iten, der andere ihren Tod rächen, dann hätte dieser Kampf enigstens nichts Seltsames mehr V. 631/2. Ihr Tod könnte ann für ihren Hafs einen gerechten Grund geben; zudem rauche ja das Vaterland solche Opfer und sie sei dazu am eeignetsten, als Feindin Roms sowohl wie Albas V. 646. Sie ill es nicht erleben, wie ihr der eine den Kopf des andern ringt, will nicht den Sieger umarmen mit Tränen im Auge ir den Besiegten. Eher tötet sie sich selbst. Also frisch zu! muntert sie den Bruder und den Schwager, sonst seht ihr ich zwischen Euren gezückten Schwertern und dann wird s sich zeigen, ob Ihr Mut habt. Als sie seufzen und erbleichen, öhnt sie sie: Sind das die Kämpen, die sich Alba und Rom wählt haben? V. 664. Schliefslich befreit der alte Horace e Bedrängten aus ihrer peinlichen Lage, nicht ohne auch inerseits den Spott und Hohn seiner Schwiegertochter zu fahren:

> N'appréhendez rien d'eux, ils sont dignes de vous 686

eruhigt sie ihn und verläfst mit Camilla diese Tiger, um mit r zur sterben.

> Allons, ma sœur, allons, ne perdons plus de larmes;
> Contre tant de vertus ce sont de faibles armes.
> Ce n'est qu'au désespoir qu'il nous faut recourir.
> Tigres, allez combattre, et nous, allons mourir. 694

Die Frauen werden eingesperrt und als handelnde Fakren ausgeschaltet. Was sich Sabine I, 1 vorgenommen, s zur Entscheidung zwischen beiden Parteien neutral ı bleiben, das ist hier, wo die Entscheidung naht, veressen. Hier im dritten Akte versucht sie noch einmal rein erstandesgemäfs zu entscheiden, wohin sie gehört. Da sie m aber, wie schon oben erwähnt, zu beiden Parteien gehört, ann sie auch hier nicht zu einem besseren Ergebnis kommen, och den Frieden finden, den sie daraus für ihr Herz erhoffte.) kehrt sie ihre Ironie nun auch gegen die Götter V. 764ff., ıdert aber schnell den Ton und stimmt ihn auf fröhliche ankbarkeit, als Julia kommt und berichtet, man habe die ottlosen Schwerter getrennt und sei dabei, die Entscheidung r Götter anzurufen. Die Götter aber werden kein Ver-

brechen gutheifsen. Schon der Aufschub ist viel wert; scheint ihre Hoffnung nun doch noch in Erfüllung zu gehen V. 830. Freudigen Herzens meldet sie III, 3 der Camilla, was sie weifs. Parlez plus sainement, antwortet ihr diese auf ihre törichte Frage, was sie an ihrer Stelle tun würde, wenn sie das zu fürchten hätte, was sie zu fürchten hat V. 873 ff. Man streitet hin und her, wer nun eigentlich mehr zu fürchten hätte, die Braut oder die verheiratete Frau und Camilla urteilt schliefslich, dafs Sabine die wahre Liebe gar nicht kenne:

> Je le vois bien, ma sœur, vous n'aimâtes jamais;
> Vous ne connaissez point ni l'amour ni ses traits. 918

Auch sonst behält Camilla Recht. Die Götter haben den gottlosen Kampf befohlen. Sabine ist in ihren heiligsten Gefühlen betrogen. Sie hatte sich die Götter weniger ungerecht gedacht, gesteht sie V. 933/4 und weist allen Trost von sich. Wo der Glaube an die Götter wankt, da ist auch menschlicher Trost machtlos, Mitleid und Vernunft ohne Zweck. Der Gedanke an Selbstmord taucht wieder in ihr auf:

> Nous avons en nos mains la fin de nos douleurs,
> Et qui veut bien mourir peut braver les malheurs. 938

Wie bei ihrem ersten Auftreten bittet sie um Nachsicht für ihre Tränen V. 950, deren sie sich jetzt nicht mehr zu schämen braucht:

> . . quand on peut sans honte être sans fermeté
> L'affecter au dehors, c'est une lâcheté
> L'usage d'un tel art, nous le laissons aux hommes,
> Et ne voulons passer que pour ce que nous sommes. 944

Draufsen tobt inzwischen der Kampf. Es steht schlecht um Rom und Julie bringt böse Zeitung. Der alte Horace bejammert die gesunkene Ehre seiner Familie, die Schande seines Sohnes, der allein noch lebend, vor den drei Albanern flieht. „Triumphiere nicht Sabine“, ruft er dieser zu, „auch du sollst jammern und klagen wie wir; heut noch fällt dieser Feigling, dein Mann, von meiner Hand!“ Welche Anklage gegen die Götter und gegen das unerbittlich grausame Geschick liegt nicht in den Worten der Sabine, die den dritten Akt schliefsen:

> Dieux! verrons-nous toujours les malheurs de la sorte?
> Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
> Et toujours redouter la main de nos parents?

Diese Krise geht nun zwar vorüber. Horace kommt als Sieger zurück; aber er hat ihre Brüder der Reihe nach erschlagen, den letzten als schon wehrlosen Mann geopfert. Ja mehr noch. Was der Vater dem Sohn drohte, das vollzog aus gleichem Patriotismus der Sohn an der Schwester. Es ist eingetroffen, was sie schaudernd, wie der Chor im Agamemnon fürchtete; nämlich, dafs die Gottheit ein anderes, widernatürliches Opfer fordert, das unüberwindlichen Hader entfacht, der selbst Gattenliebe vernichtet. Wie mufs sie jetzt ihren Gatten empfangen? Die letzte Szene des vierten Aktes schildert uns dieses Wiedersehen. Geh, weide Dich am Anblick Deiner sterbenden Schwester, ruft sie ihm zu, oder wenn Du Deiner edlen Taten noch nicht müde bist, dann opfere Rom auch noch mich, den unglücklichen Rest dieser Curiacier V. 1340. Warum willst Du hier sparen, wo Du dort so verschwenderisch gewesen bist? Töte auch mich! Mein Verbrechen ist dasselbe: je soupire comme elle, et déplore mes frères V. 1344. Camilla hatte nur einen zu beklagen und erlitt den Tod dafür, ich beklage drei und lebe. — Sei doch logisch! — Ich mache dir ja keinen Vorwurf. Das Schicksal schlug mir diese Wunden, aber mufs ich erst unmenschlich werden, um zur römischen Tugend zu kommen, dann verzichte ich lieber darauf. Ich kann doch nicht aus meiner Doppelstellung heraus. Sei doch vernünftig! Scheiden wir zwischen draufsen vor der Welt und drinnen zu Hause. Sehen wir die Dinge mit einem heiteren und einem nassen Auge. Leg vor meiner Tür deinen Lorbeer ab und weine drinnen mit mir! — Kannst Du das alles hören? ohne mich zu strafen? Was hat Camilla für ein Glück gehabt, Deinen Zorn erregen zu können; ihr Wunsch ist in Erfüllung gegangen. Vermag ich nun nicht Deinen Zorn zu erregen, dann habe wenigstens Mitleid. Mach ein Ende!

> Je demande la mort pour grâce, ou pour supplice;
> Qu'elle soit un effet d'amour ou de justice, n'importe. 1389

Wir sehen, wieder Ironie und Sentimentalität; dasselbe nutzlose Bitten um den Tod wie II, 6, derselbe Mifserfolg wie dort: Horace tut, was der Vater V. 685 für solche Fälle geraten hat, er flieht V. 1396. Sabine aber? gibt sie sich nun selbst den Tod, wie sie schon so lange drohte? Der Zeitpunkt dazu wäre jetzt gekommen. Versuchen wir es noch

einmal, sagt sie, gelingt's dann nicht, dann will ich selber Hand an mich legen. Mit dieser Banalität schliefst der vierte Akt. Im fünften erscheint sie denn auch, um Stimmung gegen sich zu machen. Matt und wirkungslos plädiert sie in der Gerichtsszene für ihren Tod, findet aber für ihre Sophismen kein Gehör. Ich will ja nicht einen Schuldigen seiner Strafe entziehen, hebt sie an, ich will der Schuld nur eine würdigere Sühne sein. Ich bin seine bessere Hälfte, er lebt mehr in mir als in sich selbst, durch meinen Tod mufs er also mehr gestraft werden als durch den eignen. Seht doch, wie es um mich steht, was mir blüht. Den Mörder meiner Familie soll ich umarmen, den Gemahl dafür hassen, dafs er dem Staate treu gedient hat! Das kann der König nicht wollen, er mufs ihr den Tod aus Gnade gewähren, der um so süfser für sie ist, da er ihr den Gemahl von Schande befreit und die beleidigten Götter versöhnt. Dafs aber ihr Gemahl die Tat ebensowenig als Schande ansieht wie der König und dafs die Götter den Verwandtenmord befohlen hatten, vergifst sie. Natürlich erreicht sie hier ebensowenig das, was sie bittet, wie schon zweimal vorher. Sie tötet sich auch nicht, wie sie wiederholt drohte, sondern opfert ohne weitere Klage ihren inneren Menschen der rauhen Römertugend auf. Ihr hatte das Leben noch zuviel zu bieten, als dafs gerade sie sich zum Selhstmord hätte entschliefsen können. Der Schlufspunkt fehlt in der Paraphrase dieses Charakters, dessen Linie ohne Festigkeit und Schwellung ist. Kräftiger gezeichnet ist der Charakter der

Camilla.

Aus Camilla spricht die Stimme des Herzens schon etwas mehr als aus Sabinen. Wir glauben es ihr, dafs sie nicht weniger als sie zu leiden und zu verlieren hat V. 135 ff. Unzweideutig zeigt sie, was für sie auf dem Spiele steht. Curiace, ihr plus unique bien, stirbt für sein Vaterland oder zerstört ihr Glück. Entweder mufs sie ihn beklagen oder hassen; d. h. ihre Liebe kann nur glücklich sein, wenn sich der Streit friedlich löst; denn,

Soit que Rome y succombe ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux;
Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
Qui soit ou le vainqueur, ou l'esclave de Rome. 232

Hiermit ist sie als Patriotin fest und kurz gekennzeichnet. Was sie für sich zu erwarten hat und wo für sie der Höhepunkt der Entwicklung liegt, kann keine Frage sein. Ist es ihr ernst mit dem, was sie sagt und ist sie nicht blofs Schwätzerin wie Sabine, dann mufs die Nachricht vom göttlichen Befehl des Zweikampfes ihr Schicksal entscheiden. Die Umrisse dieses Charakters sind also kräftig und klar gegeben. Energisch weist sie das Ansinnen der Julia, allen Schwierigkeiten dadurch aus dem Wege zu gehen, dafs sie einen Römer zum Gemahl wählt zurück, weil Treubruch ihr als Verbrechen gilt, auch wenn er an einem Staatsfeinde begangen wird. Und nun erzählt sie, warum sie so fröhlich sei, was ihr das Orakel geweissagt und wie sie seinem Spruche nnbedingtes Vertrauen schenke V. 199. War es da nicht menschlich, dafs ein Abglanz ihrer Freude auf Valère fiel, dafs sie sein Liebeswerben ruhig mit anhören konnte? In Gedanken stand ja doch Curiace vor ihr. Da kam die Nacht und ein böser Traum warf die kommenden Ereignisse wie blutige Schatten auf ihren Weg:

Un spectre en paraissant prenait soudain la fuite. 220

Wie im zweiten Gesicht hat sie den fliehenden Horace gesehen, der ihr den Geliebten erschlagen sollte. Wären wir nur nicht an einem Schlachttage, seufzt sie, ich könnte hoffen; um diesen blutigen Preis aber will ich nie die Seine werden, nie einem Manne angehören, der Sieger über Rom oder gar sein Sklave ist. War sie erst voller Freude und Hoffnung, so ist sie jetzt niedergeschlagen und voller Trauer. Ihr ganzes Wesen ist verwandelt. Das zeigt sich als der Bräutigam erscheint. Trotzdem er als Friedensbote kommt und die Hochzeit in nächster Nähe winkt, fliegt sie ihm nicht freudig entgegen oder weist ihn entrüstet als Feigling zurück, sondern denkt nur daran, was der Vater zu seinem Erscheinen sagen würde und will an die Friedensbotschaft nicht recht glauben:

La paix! Et le moyen de croire un tel miracle? 275

Sie will die Bestätigung erst noch von den Brüdern empfangen und überläfst es der Vertrauten, den Göttern zu danken. Ihr ist nicht ganz wohl bei alledem. Die bösen Träume haben es ihr angetan und eine tragische Stimmung hat sich in ihrem Gemüt festgesetzt, so dafs keine rechte Freude darin aufkommen kann. Dazu ist ja auch nur Waffenstillstand. Noch zwei Stunden, dann mufs sich das Schicksal der Kämpfer und ihrer Völker entscheiden und eben haben wir aus ihrem Munde gehört, dafs Camillas Gemahl niemals der sein kann, qui soit ou le vainqueur, ou l'esclave de Rome V. 232. Aber zu gleicher Zeit hat ihr Vater Curiace die Hochzeit auf morgen versprochen und als Tochter hat sie zu gehorchen: Le devoir d'une fille est en l'obéissance V. 340. So ist auch, als die Wahl der Zweikämpfer ihr Schicksal entscheidet, kaum ein Wechsel in ihrer Stimmung zu merken. Hélas! mon sort a bien changé de face, ruft sie V. 516 ihrem Bruder zu, als er sich anschickt, Abschied von seinem Weibe zu nehmen. Gelingt es ihr nun nicht, den Bräutigam zu bewegen, nicht in den Kampf zu ziehen, dann ist alles für sie verloren. Aber es geht auf Kosten der Ehre! Sei es drum, sie hat ja schon, als Curiace aus dem Lager kam, gezeigt, dafs sie auch einem Feigling angehören könne:

> Qu'un autre considère ici ta renommée,
> Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée;
> Ce n'est point à Camille à t'en mésestimer;
> Plus ton amour paraît, plus elle doit t'aimer. 250

Jetzt nun gar, wo es sich um ihres Bräutigams und ihr eigenes Glück und Leben handelt, mufs auch die letzte Rücksicht fallen. Ihr Charakter ist vom Dichter auf die Liebe und nicht auf die Ehre gestellt. Die Liebe geht ihr über alles und deshalb ist sie auch entschlossen, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen und das Äufserste zu versuchen. Sie rafft sich aus ihrer trüben Stimmung auf und bestürmt Curiace, er möchte sich vom Kampfe fern halten. Als dieser aber fest bleibt, will sie ihn besser kennen, ist sie überzeugt, dafs er sich nur lange bitten lassen wolle, das zu tun, was das Herz ihm rät. Echt weibliche Gründe sind es, die sie vorbringt. Du hast Deine Schuldigkeit mehr wie genug getan, lafs andere auch etwas tun, drängt sie; Dein Ruhm kann

nicht mehr wachsen. Als ihr dies alles nichts nutzt, als sie ihn vergeblich Verräter an ihrer Liebe nennt, ihm umsonst das Gespenst des Verwandtenmordes vor Augen führt, wie er kommen würde mit dem Haupte ihres Bruders als Brautgabe für sie, und er unbewegt bleibt, da fliefsen Tränen, die so selten ihre Wirkung auf verliebte Männerherzen verfehlen; und sieh, Curiace wankt. Nur durch unnatürliche Gewaltmittel, durch gesuchte Beleidigungen, die aber einer verstärkten Liebeserklärung gleichen, hält er sich gegen diesen weiblichen Ansturm aufrecht. Da gibt sie nach:

> Pourquoi suis je Romaine, ou que n'es-tu Romain?
> Je te préparerais des lauriers de ma main;
> Je t'encouragerais au lieu de te distraire;
> Et je te traiterai comme j'ai fait mon frère. 604

Auch die letzte Hoffnung, im Verein mit Sabinen die Helden umzustimmen, schlägt fehl. Die Männer werden zum Kampfe angetrieben, die Frauen eingesperrt. Damit kehrt auch Camillas Trost und Hoffnungslosigkeit zurück. Sie ist mit sich fertig, aber auch mit den Göttern. Die Botschaft aus dem Lager, der Kampf sei aufgeschoben, um die Meinung der Orakel einzuholen, die Sabinen mit freudiger Hoffnung erfüllt, läfst sie gleichgültig und kalt. Es ist nur ein Aufschub, der ihr ihre Leiden nur um so fühlbarer machen wird. Ohne Rücksicht auf die Menschen entscheide der Himmel: Je n'espère rien! ruft sie V. 869 und behält Recht. Der Vater meldet, dafs man kämpfe. Jede Minute kann die Entscheidung bringen; aber noch einmal wird ihr Herz auf die Folter gespannt, noch einmal zwischen Hoffnung und Furcht um das Leben ihres teuersten Gutes geworfen. Horace flieht und die Curiatier sind noch unversehrt. Dann aber bringt der Nebenbuhler die Bestätigung dessen, was sie ahnend voraussah. Mit drei Worten: O mes frères! hat sie den Untergang der drei Brüder beklagt, ein einziges Hélas gilt dem einzig Geliebten. Orakel und Traum sind jetzt erfüllt, die Krise ist gekommen, die Katastrophe kann für sie, der das Leben nichts, die Liebe alles war, nicht ausbleiben. Was dumpf und brütend bis dahin ihr Wesen niederzwang, das ist jetzt frei geworden zur Rachetat. Jetzt heifst es für sie nur noch zeigen, wozu wahre Liebe fähig ist:

> . . un véritable amour brave la main des Parques,
> Et ne prend point de lois de ces cruels tyrans
> Qu'un astre injurieux nous donne pour parents. 1198

Und nun bemüht sie sich, ihren Schmerz zur Höhe ihres grausamen Schicksals zu erheben. Sie wühlt in ihrem Gram, hält sich für das unglücklichste Geschöpf, das vom Schicksal mifshandelt und langsam hingemordet wird. Erbarmungslos hin- und hergeworfen zwischen Hoffnung und Verzweiflung, kommt sie sich selbst bejammernswert vor. Verlassen von den Göttern, die all den Jammer angestiftet haben, mufs sie auch noch den Tod des Geliebten aus dem Munde seines Nebenbuhlers erfahren, der sich mit Behagen darüber ausläfst! Da soll sie den Sieger feiern? die Hand küssen, die ihr das Herz durchsticht? Klagen soll hier schimpflich sein, seufzen ein Verbrechen? — Los von solchem Vater! los von solchem Bruder! Wenn Brutalität Tugend heifst, dann ist trostlos sein ein Ruhm. Wozu also zurückhalten? Was noch fürchten, wo alles verloren ist? Wohlan! sie wird dem Sieger zeigen, was die Braut dem Bräutigam schuldig ist! — Mit diesem Mut der Verzweiflung tritt sie dem Bruder und Mörder entgegen. Wieder schraubt sie ihre Leidenschaft und ihre Rachsucht auf den Siedepunkt: Sieh nur die beleidigte Liebe in mir, ruft sie dem Bruder zu, nicht mehr die Schwester. Wie eine Furie will ich mich an Deine Fersen heften, Du blutdürstiger Tiger, der Du willst, dafs ich mich über seinen Tod freuen soll, dafs ich Deine Tat rühmen soll. Das hiefse ihn noch einmal töten. Möchtest Du unglücklich werden, so dafs Du mein Unglück noch beneidest. Möchte bald eine feige Tat, den Ruhm Deiner Bestialität beflecken! V. 1294. Das ist die Rache, die sie an dem Mörder ihrer Liebe zu nehmen gedenkt. Sie kennt ihn und weifs, was er unter Umständen tun wird. Als sie Rom schmäht, seinen Untergang heraufbeschwört, da fällt auch sie von seiner Hand.

Vergleich der beiden Frauenrollen.

Voller Liebe also und treu, fest entschlossen zu entsagen, falls der Streit sich nicht friedlich wendet, bereit, ihrer Liebe alles hintenanzusetzen, so dafs ihr selbst noch der Flüchtling willkommen ist, ja sogar bereit, den Geliebten auch von seiner

Pflicht abwendig zu machen, nur um ihn für sich zu retten und voller Eifer, die Rache für ihren erschlagenen Geliebten mit dem eigenen Leben zu bezahlen, scheint Camilla Sabinen mit Recht vorzuwerfen, dafs sie nie geliebt habe. Sehen wir aber genauer zu, dann werden wir auch hier nicht voll befriedigt. Hier wie dort zu viel Vernunft und Sophistik, wo wir einzig und allein den Naturlaut des Herzens wahrnehmen wollen, sein ungestümes Pochen in Freude und Leid. Kühl und gedankenblafs vernimmt sie die Friedensbotschaft, sieht resigniert dem entgegen, was sie weifs, das es kommen mufs und redet sich dann mit hundert Gründen wiederholt in künstliche Leidenschaft, trägt Holz zu ihrem eigenen Scheiterhaufen. — Kräftig und klar ist allerdings die Zeichnung im Gegensatz zu der schwächlichen der Sabine, aber die Farben sind unharmonisch, beleidigen ein empfindsames Auge. Mit der Römertugend, zu der sie sich bekennt, will es schlecht stimmen, dafs sie den Geliebten auch ehrlos lieben will, ja dafs sie selbst alles aufbietet, ihn ehrlos zu machen. Noch weniger aber will es uns gut getan erscheinen, diesen Charakter bis zur Perfidie zu treiben und zwar zur berechneten Perfidie. Curiace fiel, ein Kämpfer für den heiligen Herd, treu seiner Pflicht und in edelster Entsagung und wird von seiner Braut durch eine ehrlose und unedle Tat gerächt. So verunglimpfte sie durch ihren Tod nicht nur sein Andenken, sondern auch ihr eigenes.

Ihr gegenüber macht in dieser Beziehung die Albanerin Sabine einen besseren Eindruck, wennschon sie mehr aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen und weniger durch die Kunst zum dramatischen Charakter erhoben wurde. Als schwach und standhaft zugleich führt sie sich ein, als Patriotin zwar, aber in unmöglicher Doppelstellung, woraus ihre zwecklosen Grübeleien entspringen. Argwöhnisch gegen die Schwägerin und ihr gegenüber den geraden Weg scheuend, höhnisch und ironisch gegen die Männer, ist sie voller Spott bis zur Unklugheit. Sie vertraut auf die Götter und ist doch gleich wieder voller Ironie auch gegen diese. Schnell zur Hoffnung umgestimmt, schwankt sie hin und her, droht mit Selbstmord, ohne jedoch ernstlich daran zu denken, betont immer ihre Menschlichkeit und opfert sie doch ohne weiteres der rohen

Tugend des Mannes und dem Machtspruch des Königs. Man fühlt unmittelbar, wie wenig Ernst es ihr mit diesem bequemen Ausweg aus dem Leben ist, den sie wiederholt und mit sentimentaler Geschwätzigkeit sucht. Darin aber zeigt sich der Hauptunterschied zwischen diesen beiden Charakteren, dafs Camilla tatsächlich mit dem Leben fertig war, ebenso wie Thekla in Schillers Wallenstein nach dem Heldentode ihres Geliebten, Sabine aber noch nicht. Für sie hatte das Leben noch Wert und neben dem Schauder, den sie vor dem gewalttätigen Manne empfindet, fühlt sie als Weib doch auch das Komplement dazu, die Liebe. Wie Göthes Iphigenie kann auch sie von sich sagen:

> Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
> Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
> Ist Pflicht und Trost ...

Noch ein anderer Unterschied besteht indessen zwischen diesen beiden Charakteren und der bezieht sich auf ihre dramatische Veranlagung. Gehörte auch die gröfsere Liebe des Dichters der Sabine, im Kapitel über die Komposition werden wir dies noch besonders zeigen, die gröfsere Kunst müssen wir bei der Schöpfung der Camilla erkennen. Sabine verdanken wir dem Konstrukteur, Camilla dem Dramatiker. Sie ist eine echt dramatische Gestalt, ja die einzige der ganzen Tragödie. Ihre Charakterzeichnung spiegelt die Entwicklung des ganzen Werkes in allen seinen Teilen. Wie die ersten Szenen den weiteren Verlauf der Handlung ahnen lassen, so läfst sie uns auch für ihre Person nicht im Zweifel, was ihr Schicksal und Ende sein mufs und damit auch das der Tragödie.

> Je verrai mon amant, mon plus unique bien
> Mourir pour son pays, ou détruire le mien,
> Et cet objet d'amour devenir, pour ma peine,
> Digne de mes soupirs, ou digne de ma haine. 144

Das sind ihre ersten Worte. Dann erklärt sie uns, wie es zur Verlobung kam und wie der Streit der Könige das erregende Moment für ihr Unglück wurde:

> Ce jour nous fut propice et funeste à la fois:
> Unissant nos maisons, il désunit nos rois;
> Un même instant conclut notre hymen et la guerre,
> Fit naître notre espoir et le jeta par terre. 176

Weiter, wie diese Unruhe gemindert wird durch das Orakel und wieder gesteigert durch die bösen Träume und trüben Ahnungen, die in ihrem Gemüt Wurzel fassen und von nun ab ihr Fühlen und Denken überschatten. Die Friedensbotschaft ist für sie nur eine schwache Hoffnung auf Umkehr des Glückes, auf eine Ehe, der sie nun, wo der Friede ohne den von ihr verabscheuten Preis nicht zu erreichen ist, nur als gehorsame Tochter zustimmt. Da kommt der Umschwung, die verhängnisvolle Wahl, die ihre schon gesunkenen Lebenskräfte zu energischem Handeln wachruft. Auch hier wird die Linie abwechselnd durch Licht und Schatten hindurchgeführt, die Person zwischen Hoffnung auf Sieg und Furcht vor endgültiger Niederlage gestellt, überall mit der deutlich erkennbaren Tendenz auf die Katastrophe hin, besonders nach dem gewaltsamen Eingreifen ihres Vaters, der ihrem Handeln ein plötzliches Ziel setzt. Danach fällt sie in ihren ersten passiven Zustand zurück. In der tragisch schwülen Atmosphäre, mit der sie der Dichter umgeben hat, fühlen wir den verhaltenen Blitz, wie bei schwer sich zusammenballenden Gewitterwolken. Die Katastrophe, scheint sie auch noch zweimal hinausgeschoben, mufs kommen. Curiace fällt und damit ist ihr Schicksal besiegelt. Wir sehen, ihr Los ist das Schicksal all derer, die mit der II, 3 von Horace ausgesprochenen Idee in Konflikt geraten. Und darum handelt es sich im Drama und wie Shakespeare seinen Julius Caesar mit mehr Recht hätte Marcus Brutus nennen können, so konnte Corneille seine Horatier sehr wohl auf den Namen der Camilla taufen. Er selber würde für den Fall einer Änderung, sicherlich den der Sabine vorgezogen haben. Was er dramatisch mit ihr beabsichtigte, ist ja ebenso deutlich wie bei der Camilla. Sabine war ihm hauptsächlich der poetischen Ausgestaltung der Idee wegen da, deren Bedeutung er durch ihre Person dichterisch erhob. Von den 374 Versen, die ihr zufallen, sind über die Hälfte lyrischer Art, während von den 291 der Camilla keine 30 so bezeichnet werden können. Was Sabine sagt und klagt, das wäre im griechischen Drama dem Chor zugefallen, dessen Zusammenziehung in die Person der Sabine vom Dichter hier vielleicht angestrebt wurde.

Horace und Curiace.

I, 3 begegnet uns Curiace zuerst „nicht als Sieger, aber auch nicht als Sklave Roms“. Diese Worte nimmt er aus dem Munde der Camilla, der er auch die irrige Schlufsfolgerung unterschiebt, er wäre geflohen. Aber il aime encore son honneur en adorant Camille V. 264, ist ebenso treu in seiner Pflicht, wie in seiner Liebe, so sauer diese ihm auch jene macht. Jetzt ist Friede auf ein paar Stunden und die benutzt er, die Braut zu besuchen und ihr mitzuteilen, wie es dazu kam. Drei werden für alle kämpfen und dann ist Friede und morgen die Hochzeit! — Zwischen dem ersten und zweiten Akt hat sich im Lager draufsen die Wahl vollzogen und anfangs Akt II beglückwünscht Curiace seinen zukünftigen Schwager ironisch zu derselben. Er hat ein persönliches und menschliches Interesse daran, dafs bei der Verteilung solcher Ehren gerechter verfahren wird. Wie seine Braut sieht auch er ahnungsvoll das Unglück voraus, erkennt in Horace das Werkzeug des Schicksals und rechnet sich schon zu Roms Untertanen. Dabei vergifst er, was er eben zu Camilla gesagt hat:

> Cessez d'apprehender de voir rougir mes mains
> Du poids honteux des fers ou du sang des Romains.
> J'ai cru que vous aimiez assez Rome et la gloire
> Pour mépriser ma chaîne et haïr ma victoire. . . 240

Aber er hat nach der gegen seine Erwartung ausgefallenen Wahl allen Halt verloren, wie Camilla nach dem bösen Traum alles Zutrauen auf gute Wendung ihres Schicksals.

Horace dagegen ist stolz auf das ihm zugefallene Los. Voll höflicher Bescheidenheit gegen den Bewunderer seiner Tapferkeit, hat er doch, „obschon ihm der Tod gewifs und sein Wert nur gering ist“, feste Zuversicht und gute Hoffnung. Was auch das neidische Geschick vorhat, das Gefühl, Alba untertan zu sein, würde ihm nie kommen. Sieg oder Tod, ein drittes giebt es für ihn nicht. Bei Curiace steht die Liebe gegen den Patriotismus. Wie die Frauen, von deren Charakter er etwas hat, beklagt er sein Schicksal mit fast gleichen Worten V. 135 ff. Alba unterjocht, oder durch Roms Untergang Herrscherin! Was soll er wünschen, was erwarten?

V. 389—397. Das begeisterte dulce et decorum est pro patria mori auf alle Fälle, auch wenn es nicht nötig ist und nichts nützt, das ihm Horace zuruft, kann ihn nicht aufrichten. Er wird sentimental, wie die Frauen, beklagt die Freunde, die den Verlust zu tragen hätten und in verliebtem Egoismus am meisten sich selbst. Daſs er in solcher Stimmung die Botschaft seiner Wahl als Vorkämpfer Albas mit wenig heiterer Stirn anhört, kann man sich denken. Der Bote ist erstaunt, enttäuscht. Wie wenig aber Curiace sich auch der Ehre für würdig hält, Freundschaft und Liebe sollen ihn nicht hindern, seine Pflicht zu tun. Als der Bote gegangen ist, da zeigt er sich, wie ihn uns Camilla V. 180 angedeutet. Er flucht und wettert. Himmel und Hölle ruft er gegen sich auf. Schicksal, Menschen, Götter und Dämonen sollen ihr Äuſserstes tun; alle ihre Grausamkeit reiche nicht an die unmenschliche Ehre heran, die man ihm zumute. Er ist Pessimist; Horace dagegen Optimist, wenn auch nur aus Eigennutz. Das Schicksal, meint Horace, habe seine Kräfte erschöpft, um sich an ihrem Wert zu messen. Ganz gegen den gewöhnlichen Verlauf der Dinge biete es ihnen besonders glückliche Umstände: Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes V. 436.

Sich so in gewohnter Art für das Vaterland zu opfern, darin liegt für Horace nichts besonderes, aber sich für das Vaterland gegen das eigene Fleisch und Blut, gegen das, was man von Herzen lieb hat zu waffnen, das sieht er als besondere Gunst des Schicksals an. (Auch hier also das „bedenke doch!" wie drüben bei den Frauen.) Ja, unsterblich werden wir sein, entgegnet ihm Curiace mit gleicher Ironie wie Sabine, die Gelegenheit ist günstig und man darf sie nicht vorüberlassen! Aber diese Festigkeit ist ihm barbarisch, würde auch von hochherzigen Männern verschmäht werden. — Diese Ehre ist ihm Rauch; er zieht die Dunkelheit solchem Glanze vor. Deshalb braucht man seiner Meinung nach noch nicht feige zu sein. Er glaubt für Alba dasselbe tun zu können, was Horace für Rom tun will, aber schlieſslich sei er doch Mensch. Horaces Ehre bestehe darin, sein Blut zu vergieſsen und die seinige darin, daſs er kurz vor der Hochzeit den Bruder der Braut töten soll! Ihm graut vor seiner Pflicht, und Mitleid mit sich selbst erfaſst ihn, so daſs er die

Toten glücklich schätzt. Trotzdem möchte er nicht zurück, wenn er auch könnte:

> Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler
> J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte. 479

Verlangt Rom mehr, dann dankt er Gott, dafs er nicht Römer ist! — Rom verlangt mehr und deshalb seufzt schon Sabine V. 25: Je suis Romaine, hélas! und deshalb hat auch Horace ebensowenig Glück bei seinem Gegner wie die römerstolze Julia der Sabine und Camilla gegenüber. Sein si vous n'êtes Romain, soyez digne de l'être ist ebenso anmafsend wie der Julia Mahnung an Sabine: concevez des vœux dignes d'une Romaine V. 24. In diesen und den folgenden Versen aber (483—502) kommt die Idee des Stückes klar zum Vorschein. Horace spricht sie unzweideutig aus: Schwäche gibt es nicht, kein Rückschauen ist erlaubt:

> Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
> J'accepte aveuglément cette gloire avec joie. 492

Alles andere in uns mufs schweigen, alle Bande, die uns binden sind gelöst, Rome a choisi mon bras, je n'examine rien. Wer anders denkt und tut, ist feige! Dieser Moral gegenüber teilen sich die Lager. Horace mit seinem Vater auf der einen Seite, Curiace mit den Frauen auf der anderen; oder nehmen wir die beiden Charaktere, an denen die Idee des Stückes zum Austrag kommt, für sich: Horace der siegreiche Vertreter, Camilla das Opfer der Idee.

II, 4 ermahnt Horace die Schwester, sich seiner würdig zu zeigen, dem Curiace ihre Hand zu reichen, auch wenn er durch sein Schwert fallen würde und umgekehrt, ihn als Sieger auf gleiche Weise zu behandeln: Ne me reprochez point la mort de votre amant, warnt er sie V. 526. Nun geh zu Curiace und weine mit ihm; flucht und schimpft nach Herzenslust, dann aber lafst es genug sein und denkt nicht mehr an den Tod V. 530. Wie gut Horace ihn kennt, zeigt sich auf der Stelle, als Camilla ihn II, 5 fragt: Iras-tu Curiace? Da flucht er dem Ruhm, hadert mit den Göttern, aber ... il y faut aller! V. 542. Auch er erachtet einen freien, mut'gen Tod anständiger als ein entehrtes Leben. Erst war er Albaner, dann erst liebte er die Römerin, ebenso wie Sabine I, 1 V. 25 sich

erst als Albanerin fühlte; und müſste er auch das Grausamste vollbringen, so ist es sein Schicksal: Le choix d'Albe et de Rome ôte toute douceur. Hiermit erhebt sich dieser Charakter zu der gleichen Höhe, auf der Horace steht, aber nicht wie er aller Menschlichkeit bar. So kommt er zu der Festigkeit, ohne die der Kampf unmöglich ist. Daſs dieser Aufschwung gerade da erfolgt, wo die Geliebte seines Herzens alles aufbietet, ihn herabzuziehen, das ist ein besonders glücklicher Zug Corneilles und macht diese Stelle zur lichtvollsten der ganzen Tragödie. Wir sehen den Dichter auf Seiten des unglücklichen Curiace und der beklagenswerten Frauen. Die Rolle des Curiace hat neben der der Sabine seine besondere Liebe. — Nun ist Curiace auch stark genug zu entsagen und was die Braut V. 230 aussprach: Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux, das findet sein Echo in den Worten des Bräutigams: Vous aimer sans espoir, c'est tout ce que je puis V. 570. Als dann Camilla fortfährt, ihn zu bedrängen, da vergewaltigt er sich selbst, aus Furcht sich selbst zu verlieren. Er beleidigt sie absichtlich, will nichts mehr von ihr wissen, sie nicht mehr kennen. Wie sich Horace eben von ihm verabschiedete: je ne vous connais plus V. 502, so versucht er es hier V. 590 mit je n'ai plus d'yeux pour vous bei der Braut. Wir haben schon gesehen mit welchem Erfolg. Diesem Heroismus des Curiace gegenüber erhält der Charakter des Horace einen Stich ins Sentimale durch die Frage: Was habe ich Dir getan, Sabine, wofür nimmst Du Rache an mir und versuchst mich wankend zu machen? Ist es nicht schon schimpflich genug, daſs ich mich überhaupt mit Dir über dieses Thema einlasse? Beide werden auch mit den Frauen allein nicht fertig, der alte Horace muſs kommen, ihnen die Flucht vor solcher Versuchung anzuraten und die Frauen einsperren, damit sie nicht etwa durch ihre Dazwischenkunft den Kampf stören möchten II, 8.

Erst IV, 2 erfahren wir wieder etwas über Horace. Valère berichtet, wie er auf dem Kampfplatze wütete: C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver 1130. Zwei der Manen seiner Brüder geopfert, den dritten für Rom! Wie ein wehrloses Schlachtopfer hat er ihn niedergehauen. IV, 5 erscheint er als Sieger, ohne ein Wort des Bedauerns für seine Schwester

zu haben, der er zumutet, zu vergessen, was ihren ganzen Lebensinhalt ausmacht, ja diesen Tod als Quelle ihres Glückes anzusehen. Er erschlägt sie und glaubt einen Akt der Justiz an ihr verübt zu haben V. 1323. — Wie Camilla sich von ihrem Vater losgesagt, so Horace jetzt auch von der Schwester:

> Ne me dis point qu'elle est et mon sang et ma sœur.
> Mon père ne peut plus l'avouer pour sa fille,
> Qui maudit son pays renonce à sa famille. 1328

Sabinen gegenüber versteigt er sich zu mafsloser Selbstüberhebung. Sie soll sich zu ihm aufschwingen und nicht verlangen, dafs er sich zu ihr erniedrige, solle mehr seine Frau als der Curiatier Schwester sein. Als sie dann fortfährt, ihn sanft zu bedrängen und er sich auch bedrängt fühlt, da klagt er galant die Götter an, dafs sie den Frauen solche Macht gegeben sur les plus belles âmes! sur les plus nobles cœurs! V. 1394. Da fällt ihm noch zur rechten Zeit der väterliche Rat aus II, 7 ein und er flieht. A quel point ma vertu devient-elle réduite V. 1395. Auch dem Vater gegenüber steht er auf Buttlers Standpunkt in Wallensteins Tod: Was ist mein Verbrechen? Ich habe eine gute Tat getan und mache Anspruch auf Belohnung oder doch wenigstens auf Beifall. — Seiner Meinung nach hat er die verletzte Familienehre wieder hergestellt. Ist das nicht die Ansicht des Vaters, dann habe dieser die heilige Pflicht, den Frevel im Blute des Mörders reinzuwaschen. Der alte Horace aber braucht diese letzte Stütze seines Alters, ebenso wie Sabine den Vater für ihre Kinder; er kann deshalb seinen Tod ebensowenig wünschen, wie sie den ihrigen. Der König ist derselben Meinung. Er sieht die Tat als ein Malheur an, läfst gleich von vornherein das Endurteil durchblicken: Je vieus de savoir, sagt er, quel étrange malheur d'un fils victorieux a suivi la valeur V. 1454. Den Entschuldigungsgrund gibt er gleich dazu: son trop d'amour pour la cause publique. Trotzdem bringt der fürwitzige Valère seine Anklage vor. Mit einer Gerichtsszene war der Dichter stets sicher, beim Publikum Beifall zu finden, das hatte seine Überlieferung. Horace verteidigt sich vortrefflich. Auch er erkennt auf den Tod, nur macht er auf einen kleinen Unterschied aufmerksam. Der Ankläger möchte seine Ehre vernichten, er sie aber durch den Tod retten und

nun setzt er beredt auseinander, weshalb der Tod das Beste für ihn wäre. Er habe ein Wunder vollbracht; das Volk würde nun immer Wunder von ihm sehen wollen; da aber Aufsergewöhnliches uns meist nur einmal glückt, so sei es am besten, nach solchem Erfolg überhaupt nichts mehr zu tnn. Demnach müfste heute der Tod der beste Diener seines Ruhmes sein. „Hätte er mich doch gleich nach meiner Heldentat ereilt, denn für meine Ehre habe ich schon zu lange gelebt.“ — Liegt darin doch eine Anerkennung seiner Freveltat? — Er hätte sich schon selbst das Leben genommen, gehörte es nicht dem König. So erlaubt, Majestät, bittet er, dafs ich mich meinem Ruhme opfere, nicht aber meiner Schwester V. 1594. Das sind seine letzten Worte im Stück.

Man sieht, dafs von einigen kleinen Blasen abgesehen, der Gufs dieses Charakters voll ist, mag auch das Erz hart klingen. Aber hartes mit weichem zusammen, das gibt einen guten Klang und so ist es Musik, trotz alledem, was aus dieser Fuge Horace und Curiace herausklingt.

Der alte Horace.

II, 7 erscheint er und nimmt den Frauen den Sieg aus der Hand, den diese schon über die Helden des Stückes davonzutragen vermeinten. Verliert Ihr Eure Zeit und lafst Euch etwas vorweinen? tadelt er sie, macht, dafs ihr fortkommt und lafst sie ihr Unglück allein beklagen . . ce n'est qu'en fuyant qu'on pare de tels coups V. 685. Wie er aber nur halb aus dem harten Holze ist, von dem sein Sohn stammt, sehen wir in der folgenden Szene, wo Curiace Abschied von ihm nimmt und an seine Tochter die letzten Grüfse eines dem Tode Geweihten bestellt. Da steigt's dem alten Horace heifs in die Augen, der sich doch eben noch so hart und unbarmherzig anliefs. Er findet keine Worte, ihm Mut zu machen, das Herz verzagt und versagt ihm:

> Pour vous encourager ma voix manque de termes!
> Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes;
> Moi-même en cet adieu j'ai les larmes aux yeux
> Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux. 710

Dieser Charakter harmonisiert die beiden sich gegenüberstehenden Parteien, gehört zu beiden und ist doch ganz. Die

Härte, zu der er sich zwingt und die ihm doch auch wieder im Römerblute steckt, ist ihm nicht wesenseigen. Aber er weifs, wie gefährlich Weibertränen sind und rät zur Flucht und was das furchtbare Schicksal angeht, das sie alle betrifft, da rät er aus gleich guter Erfahrung: Darüber hinweg hilft nur, wenn man nicht daran denkt, wenn man einzig und allein die Pflicht vor Augen hat; deshalb sein faites votre devoir, et laissez faire aux dieux V. 710. Die Götter aber sind erbarmungslos. Sie wollen den Kampf. III, 5 meldet er es den Frauen: Vos frères sont aux mains, les Dieux ainsi l'ordonnent V. 931. Fâcheuses nouvelles sind es ihm und es wird ihm schwer, sie zu überbringen; aber ehe es andere tun, mufs es durch ihn geschehen. Sabine verkennt ihn und wenn sie V. 940 sagt, nous pourrions aisément faire en votre présence, De notre désespoir une fausse constance, so trifft sie ihn damit grade in das Herz. Und nicht nur das. Sie beschämt ihn auch; denn als ob sie sein Innerstes kennte, nennt sie sein Verhalten Feigheit:

> .. quand on peut sans honte être sans fermeté,
> L'affecter au dehors, c'est une lâcheté;
> L'usage d'un tel art, nous le laissons aux hommes, 943

das heifst Dir! Er aber tadelt ihre Tränen nicht, wendet sogar ihre eigenen Worte aus I, 1 V. 10—12 auf sich an und sagt, dafs er glaube viel zu tun, wenn er die Tränen zurückhalte und ginge sein Interesse nicht höher, er würde unterliegen. Ich hasse deine Brüder nicht, weil sie jetzt Gegner meiner Söhne sind, ich liebe sie noch ebensosehr, aber schliefslich ist diese Freundschaft für sie doch nicht mit der Liebe gleichzustellen, die man zu seinem eigenen Blute hat. Ich kann die Curiacier schon als unsere Feinde ansehen und sans regret gegen sie für meine Söhne wünschen. Auch bei ihm spielt also die vernünftige Überlegung eine grofse Rolle. Er findet, dafs seine Söhne ihres Vaterlandes würdig sind. Hätten sie doch nicht gezaudert, ja nicht einmal das Erbarmen gebilligt, dafs das Heer mit ihrer Lage empfand. Hätten sie es nachgesucht, er würde sie mit eigener Hand getötet haben. Die Familienehre geht ihm über das Leben und wir werden gleich sehen, wie furchtbar ernst es ihm damit ist. Ja, als

man, trotz des Einspruchs der Vorkämpfer, andere Kämpfer will, da vereinigen sich die Hoffnungen des Vaters mit denen der Frau und der Braut. Wie sie, hat er den Himmel gebeten, er möge Alba eine andere Wahl treffen lassen, dann könnten die Horacier triumphieren, ohne sich mit dem Blute der verwandten Curiatier zu beflecken und die Ehre des römischen Namens hinge von einer menschlicheren Entscheidung ab. Aber man beachte wohl! Alba, nicht Rom, denn darin ist er vollkommen der Meinung seines ehrgeizigen Sohnes, dafs sich eine so gute Gelegenheit, unsterblichen Ruhm für die Familie zu erringen, nicht zum zweiten Male bietet. Auch in diesem Urteil über die Unmenschlickeit der Wahl stellt er seiner eigenen Menschlichkeit ein gutes Zeugnis aus. Für das römische Heer, das sie gleichfalls nicht billigt, gilt dasselbe. Klar wird, dafs wir aus seinen Reihen heraus nicht Römer und Albaner vernehmen sollen, sondern Menschen. Als Person gefafst stellt der Dichter das Heer auf die Seite der Frauen und des Curiace, die dadurch einen weiteren Zuwachs erhalten und einen weiteren Beweis dafür liefern, wo das Herz des Dichters weilt und wie er zur Idee des Ganzen steht. — Die Götter jedoch haben es anders gewollt und dabei beruhigt sich der alte Horace im Gegensatz zu Sabinen, die dadurch ihren letzten Halt verliert. So mufs ich mich in dieser Not mit hohem Mute wappnen und mein Glück im öffentlichen Wohl suchen, erklärt der Vater und rät den Töchtern, es ebenso zu machen: Ihr erleichtert dadurch Euren Kummer. Denkt vor allem daran, dafs Ihr Römerinnen seid: Un si glorieux titre est un digne trésor V. 986. Wie mufs er demnach aufbäumen, als ihm Julie III, 6 meldet, dafs Rom unterlegen ist, dafs seine Söhne bis auf einen gefallen sind. Er lebt? schreit er, das ist nicht möglich! Ich kenne mein Blut, er seine Pflicht besser! Die Römer hätten ihn getötet! — Jetzt verweist er den Frauen ihre Tränen, die nur der Schande dieses dritten Überlebenden gelten sollen. Jeder von ihm gesparte Blutstropfen befleckt seinen Ruf, jede Minute seines weiteren Lebens mehrt unsere Schande, deshalb sollst du nicht allein triumphieren, Sabine, er fällt von meiner Hand! Die Krise für diesen Charakter ist gekommen. Jetzt gilt es den Römer in ihm oder seine Menschlichkeit und väterliche Liebe!

Seine Menschlichkeit siegt, die Tochter hat es mit ihren Bitte über ihn vermocht:

> Qu'il me fuie à l'égal des frères de sa femme:
> Pour conserver un sang qu'il tient si précieux
> Il n'a rien fait encor s'il n'évite mes yeux.
> Sabine y peut mettre ordre, ou de rechef j'atteste
> Le souverain pouvoir de la troupe céleste... 1060

Was den Frauen bei den Söhnen nicht gelang, das h beim Alten Erfolg gehabt. Damit ist die Überleitung z zweiten Szene geschaffen, wo Horace den Sieg seines Sohn erfährt, wo sein gebeugtes Herz wieder mit höchster Freu erfüllt, das der Camilla aber durch dieselbe Nachricht g brochen wird. O mon fils! ô ma joie V. 1141. Weine nich tröstet er Camilla, bei solchem Siege ist es Unrecht, häuslich Unglück zu beklagen. Ein solcher Preis wiegt alles auf. D kannst Deinen Verlust leicht wett machen, jeder Römer wi stolz darauf sein, Dir die Hand zu reichen. Sabine ist schlimme dran als Du, ich hoffe aber, dafs es mir leicht gelingen wird ihr begreiflich zu machen, was sie zu tun hat. Tröste Dich also und zeig Dich ihm als würdige Schwester V. 1194. — Er kennt das weibliche Herz schlecht, wenn er glaubt, e liefse sich avec un peu de prudence V. 1188 lenken und set zu viel vom eigenen Empfinden bei denen voraus, die zu seine Familie gehören. Wie es scheint, hat auch er nie gelieb Seinen Irrtum erkennt er erst, als er V. 1 die sterbend Tochter in den Armen hält. Er hat sich im Glück geblä und fühlt nun die Strafe der Götter. Das ist seine Kata strophe! Freud und Leid, Tugend und Schwäche sind ste beieinander und es ist unserem Ehrgeiz nicht vergönnt, de Ruhm einer guten Tat je ganz auszukosten, trauert er. U die Tochter aber klagt er nicht, elle était criminelle, sic aber und den Sohn bedauert er; sich als den Vater eine solchen Tochter, den Sohn der schimpflichen Handlung wege die er sich, seiner Meinung nach, hätte sparen können. — Wir müssen diesen Zug als eine Verzeichnung erkennen, di Corneille wegen der Gerichtsszene V. 3 für nötig erachtet habe mag und auch der anderen Seite dieses Charakters wegen auf der das Römerherz schlug, dem zu Liebe das Vaterher hier einen Schlag aussetzen mufste. Es war ein Kompromifs

hne den er sich dem Sohne und Mörder gegenüber in schiefe tellung gebracht hätte. Denn war er nicht auch dessen Ieinung, dafs es eine gute Tat war, das „Verbrechen“ in der 'amilie zu strafen, dann mufste er tun, was ihm sein Sohn ls logische Notwendigkeit zeigt; ihn töten, um sich nicht zum litschuldigen zu machen. Dafs es wirklich eine Verzeichnung st, zeigt sich V. 1435—1440, wo der alte Horace, entgegen einer Ansicht in V. 1411, die Sache doch etwas anders anieht als der sühnebereite junge. Er schont den Sohn für ich, um sich nicht der Stütze seines Alters zu berauben, denn iese Strafe würde ihn selbst treffen. So trägt er das Maleur, wie es der König nennt avec déplaisir, mais avec patience nd ist entrüstet, als Valère V, 2 den König auffordert, den Iörder zu bestrafen: Quoi? qu'on envoie un vainqueur au upplice? ruft er V. 1475, und als Horace selber auf seinen od besteht und Sabine ihn V. 3 auch für sich erbittet, da eifst dem Alten die Geduld:

> Tous trois veulent me perdre, et s'arment sans raison
> Contre si peu de sang qui reste en ma maison. 1634

Kurz und bündig weist er einen nach dem anderen zucht: Du Sabine hast zu leben und Dich nach dem Beispiel einer edlen Brüder zu richten, die Dein Gebahren nicht lligen würden. Tu Deine Pflicht, wie sie sie getan haben; nd zum König: Was in der Aufwallung getan ist, ist noch ein Verbrechen; Lob verdient er, nicht Strafe, die erste Aufallung war tugendhaft V. 1650, das Verbrechen lag bei Caillа, er hat es bestraft aus Liebe zu Rom. Wäre er ein 'erbrecher, dann hätte ich ihn schon selber bestraft. Was eine Hausehre von mir fordert, weifs ich und auch Valère eifs, wie ich sie zu wahren verstehe. Er mag sich also um ich bekümmern und nicht um Dinge, die ihn nichts angehen; nd zu diesem gewandt: Da Du nicht aus unserer Familie ist, kannst Du auch dem Ruhme Horaces keinen Schimpf ntun. Wo soll er auch gerichtet werden? Auf der Stätte einer Ehre? Soll ein so herrlicher Tag mit so kostbarem Blute besudelt werden? — Zum König: Das wird Dein geechtes Urteil nicht zugeben. Erhaltet mir mein einziges Kind und nehmt Rom nicht die beste Stütze. Und Du Horace, was chert Dich das Volk und seine Meinung! Heut urteilt es so

und morgen anders. Alles eitel Rauch! Bleib stets der Du bist, auch bei geringeren Anlässen Ruhm zu gewinnen. Liebe das Leben und lebe für mich, Dein Land und Deinen König!

Sehen wir noch schnell, wie sich der König, dessen Ansicht wir ja schon aus V. 2 kennen, nun auch formell entscheidet. Mit seinem Urteil V. 3 V. 1729—1782 schliefst das Stück: Die Tat ging gegen die Natur und die Götter, resümiert er. Die erste Aufwallung kann ihr nicht recht zur Entschuldigung dienen und deshalb hat er nach dem Gesetz den Tod verdient. Aber durch seinen Arm bin ich heute Herrscher über zwei Reiche. Das zu bewirken ist nur wenig Untertanen vergönnt. Deshalb steht ein solcher Held aufserhalb des Gesetzes, wobei wir uns auf Romulus berufen; leb also Horace, Dein Ruhm steht über Deinem Verbrechen! Leb und sei versöhnlich gegen Valère. Du Sabine, zeig Dich als echte Schwester derer, die Du beweinst. Horace soll entsühnt werden, Camilla und Curiace in einem Grab ruhen!

Was uns Corneille im Charakter des alten Horace dramatisch schildert, das ist das verkörperte Pflichtbewufstsein, der Blut und Fleisch gewordene Familienehrgeiz und schliefslich der Kampf dieser Gefühle mit dem Vaterherzen und der Menschlichkeit, die doch nicht ganz in seiner Römertugend aufgehen, wie das der Fall bei seinem Sohne ist. Seine Pflicht tun! das ist sein Wahlspruch, das hilft auch über das Schwerste hinweg und zweitens: Wo die Familienehre in Frage kommt, da hat das Herz zu schweigen. Als ihm daher die Flucht des Sohnes gemeldet wird, da mufs für diesen Charakter die Krisis eintreten, denn der Sohn versäumt nicht nur seine Pflicht, sondern schändet auch noch die Ehre der Familie, die er durch den Tod hätte wahren müssen. So bleibt nichts weiter übrig, als dafs er selber den Pflichtvergessenen und Ehrlosen tötet. Diese drohende Katastrophe wird aber vermieden. Camilla und sein eigenes Herz gewinnen es über ihn. Er ist durch das Unglück gebeugt und gibt nach. Zum Glück wird ihm die Katastrophe auch durch den Sohn selbst erspart. Sofort wird auch alle Menschlichkeit wieder in ihn zurückgedrängt. Die Familienehre ist gerettet, sein Name auf ewige Zeiten vom höchsten Ruhme umstrahlt — das ist schon eine Tochter wert! Das ist der Tribut an die neidischen Götter,

das die Demütigung, die sich sein Ehrgeiz gefallen lassen mufs! Er und sein Sohn sind zu beklagen. Camilla war eine Verbrecherin und der Sohn hat nur seine Pflicht getan, als er sie tötete. Sabinens Pflicht aber ist es zu leben; und ihm, der wie kein anderer weifs, was Pflicht ist, wollte sie Valère lehren? Er mag sich um seine Angelegenheiten sorgen! So tut auch Horace nur seine Pflicht, wenn er für seinen Vater, sein Land und seinen König lebt. Tragisch ist also auch dieser Charakter, wenn schon ihm die Tragik von aufsen kommt und nicht im Gemüt sitzt, wie seiner Tochter.

Die formale Komposition.

A) der Szenen.

Akt I.

Bei genauer Inhaltsanalyse wird man finden, dafs Corneille sein Stück nicht einfach, Verspaar auf Verspaar sich folgen lassend, heruntergereimt hat, sondern dafs sich, ähnlich, wie es bei Senecas Tragödien der Fall sein soll, (cf. darüber Teuffels Gesch. der Röm. Lit., wo auch die Literatur darüber zu finden ist) vielfach zwei oder drei Verspaare strophisch binden lassen.[1]) Schon I, 1 von Vers 15 ab kann man den Ansatz zu strophischer Abteilung erkennen. Dort führt Julia in 4 Versen aus, dafs Sabine mehr tun müsse als blofs ihren Tränen gebieten und in weiteren 4 Versen, dafs Rom zum Kampf und Sieg gehe und kommt mit den letzten beiden Versen wieder auf die Person der ersten vier zurück: Zeig Dich als würdige Römerin! — Noch weiter geht die Viererbindung in der Erwiderung Sabinens von Vers 25 ab. Ihre 36 Verse zeigen das Schema: $(4 + 4) + (6 + 6) + (4 + 4 + 4 + 4)$ Verse. Dabei sind 3 Hauptteile der Komposition zu erkennen. Die ersten beiden vier Verse handeln von Alba, die folgenden

---

[1]) In den folgenden Untersuchungen wollen wir der Einfachheit wegen an dieser Bezeichnung auch da festhalten, wo von einer Strophe im eigentlichen Sinne keine Rede ist. Die im zweiten Teil abgedruckten Textstellen sollen diese Kompositionsweise auch äufserlich kenntlich machen, wobei die verschiedenen Inhalte, die zur strophischen Abtrennung führten durch kursiven Druck hervorgehoben sind. Damit lassen wir einmal den Text im Zusammenhange selber reden und ermöglichen anderseits dem Leser die sofortige Kontrolle der folgenden Analysen.

beiden sechs von Rom, die letzten vier mal vier von Rom mit Bezug auf Alba. — In den folgenden 2×4 Versen der Julia (V. 61—68) weisen die aneinander anklingenden Schlufsverse der beiden Teile ihrer Antwort noch deutlicher auf strophische Komposition:

> Je vous ai vu pour elle autant d'indifférence
> Que si d'un sang romain vous aviez pris naissance. 64

und

> Je vous consolais au milieu de vos plaintes,
> Comme si notre Rome eût fait toutes vos craintes. 68

Auch Sabinens Rechtfertigung, V. 69—94 ist komponiert. Sie besteht aus zwei Hauptteilen, deren erster (4 + 6 Verse) das ‚früher' enthält, der zweite, (8 + 8 V.) das „jetzt" behandelt. Die Entsprechung liegt darin, dafs so etwas wie Voraussetzung und Folge miteinander abwechseln. Zuerst der leichte Stand der Dinge und der daraus folgende Wechsel ihrer Stimmung, dann der Ernst der Lage und ihr Suchen nach einem festen Standpunkt.

Die Verse 95—109 können zu Bündeln von 6 + 6 + 3 abgeteilt werden und das Folgende zu 5 + 8 Versen.

In der zweiten Szene frägt Camilla unwillig, was Sabine von ihr halte? (4 Verse) und versichert, dafs sie genau so wie sie leide (6 V.). Julie hat dann 6, Camilla wieder 4 Verse, worauf 4 Verse in Stychomythie folgen und Julia mit 4 Versen fortfährt.

Mit V. 163 beginnt das erste gröfsere Stück der Tragödie. Camilla erzählt ihren Orakelspruch und ihren Traum. Die Ausdehnung dieses Berichtes, er umfafst 60 Verse, benutzt Corneille zu noch weitergehenden Entfaltung seiner Kompositionskunst. Nach einer Einleitung von 6 Versen erzählt Camilla ihre Verlobungsgeschichte (20 V.), danach ihren Gang zum Orakel (10 V.) und von ihrer Freude über seinen guten Spruch (4 V.). Darauf folgt ihre Begegnung mit Valère (12 V.) und der Traum (8 V.). Trennt man die Einleitung als etwas für sich Bestehendes ab, so läfst das Hauptstück (V. 169—222) insofern eine durchdachte Anlage erkennen, als um einen kleinen Mittelpunkt herum (V. 199—202), der das Kernstück des Ganzen enthält, vier Stücke so gruppiert sind, dafs sie sich dem Inhalte nach symmetrisch entsprechen. Die äufseren Teile nämlich, die von der Verlobung und vom Traum der

Camilla reden, enthalten das, was Furcht und Schrecken erregt, die inneren, das Orakel und die Begegnung mit Valère, den Grund und die Wirkung der Freude. Die 4 Verse der Mitte aber befassen sich ausschliefslich mit der Person selber, deren Freude alles Auffällige in ihrem Wesen erklären soll. Wir wollen für diese Kompositionsform, die uns später noch öfter beschäftigen wird, das Schema a + b + c + b + a aufstellen, um damit die Korresponsion der Glieder auszudrücken.

Die dritte Szene knüpft mit gleichen Worten an die zweite an. Curiace wiederholt die Schlufsworte der Camilla aus V. 232 und bekennt sich gleicher Ansicht mit ihr (2×4 V.). Seine Widerlegung ihrer Verdächtigung, als wäre er geflohen, läfst wieder besondere Kompositionskunst erkennen. Es sind 6 + 4 + 4 + 2 Verse (259—274) deren Mittelstücke deutlich gekennzeichnet sind. Sie beginnen und schliefsen mit demselben Verse:

> Tant qu'a duré la guerre, on m'a vu constamment 265

und

> Si la guerre durait, je serais dans l'armée. 273

Gleiche Entsprechung zeigen auch der vierte und der sechste Vers, die noch dazu chiastisch gestellt sind:

> Je soupirais pour vous en combattant pour elle 268

und

> Je combattrais pour elle en soupirant pour vous. 270

Der Bericht Curiaces über die Vorgänge im Lager, die zum Waffenstillstand führten, V. 279—327, ist dem Inhalt nach siebenteilig und hat den Kernpunkt der ganzen Ausführung mit 4 Versen in der Mitte:

> Que si l'ambition de commander aux autres
> Fait marcher aujourd'hui vos troupes et les nôtres,
> Pourvu qu'à moins de sang nous voulions l'apaiser,
> Elle nous unira, loin de nous diviser. 306

Akt II.

Der zweite Akt bringt das erregende Moment, die Wahl der Zweikämpfer. Die Art, wie die beiden Männer diese Nachricht aufnehmen, ist von Corneille geschickt zu ihrer Charakterisierung verwendet und deshalb mufs die erste Hälfte

ses Aktes noch zur Exposition gezogen werden. Curiace ginnt mit einer symmetrisch klar abgeteilten Ansprache Horace:

Ihr drei also!	8 Verse
Warum gerade ihr?	4 „
Ich als Dein zukünftiger Schwager habe besonderes Interesse daran.	4 „
Alba mufs ja unterliegen!	8 „

er haben wir auch eine Entsprechung in der Verszahl. — olz und Siegeszuversicht spricht aus der Antwort des mers. Er will sich zwar nicht als den besten Römer bennen (6 V.), freut sich aber, dafs die Wahl gerade auf ihn fallen ist (6 V.) und hofft auf Roms Sieg (6 V.). Den Kernnkt bildet also sein Stolz, der sich in den mittleren 6 Versen sspricht.

Szene drei entläd sich der Unmut Curiaces, und sein arakter kommt hier am besten zum Durchbruch. Er verinscht in 2×4 Versen Gott und die Welt, wohingegen Horace n Los rühmt (6 V.), eben wegen des Ungewöhnlichen dabei V.), das nur ihnen zufallen könne (10 V.). — Das fordert riaces Ironie heraus. Barbarisch nennt er diese Tugend V.), der die Ruhmslosigkeit vorzuziehen sei (4 V.); deshalb be ich Dir noch nichts nach, sagt er (8 V.), nur will ich ensch dabei bleiben (14 V.)! Horace: Die Menschlichkeit t da nicht mitzureden, wo das Vaterland befiehlt (20 V.). riace: Ich mufs Dich bewundern, ohne Dir darin folgen zu nnen (4 V.). Horace: Geh und hilf Deiner Braut klagen V.)!

Der Schlufs von Szene fünf und die erste Hälfte der chsten Szene sind wieder komponiert. Die verzweifelte Abehr des von seiner Braut bedrängten Curiace (V. 577—596) abwechselnd in 4 und 6 Versen gebunden. Ebenso Camillas hlufsworte, so dafs sich dem Inhalte nach 4 + 6 + 4 + 6 + + 6 + 2 Verse folgen. In Inhaltsstichworten: Du machst ch weich (4 V.), meine Ehre ist in Gefahr (6 V.), ich liebe ch nicht mehr (4 V.), räche Dich dafür (6 V.)! Camilla: h liebe Dich nur um so mehr (4 V.), warum bist Du kein mer (6 V.)!

Szene sechs, Curiace: Sabine kommt ihr zu Hilfe (4 V.). Sabine: Fürchtet nichts (6 V.), ich werde dafür sorgen, dafs Ihr von rechtswegen Feinde seid (6 V.), mein Tod soll Euch dazu verhelfen (6 V), einer mag mich töten, der andere mich rächen (4 V.). — Dies ist das Mittel- oder Kernstück, wieder mit 4 Versen. Die drei folgenden Stücke sind etwas länger, als die drei der Mitte vorausgehenden; sie enthalten 12 + 7 + 9 Verse. Dafs sie aber mit Rücksicht auf die drei ersten Stücke geschrieben sind, zeigen die gleichen Anfänge des ersten und letzten Teils mit non, non, ferner wiederkehrender Sinn und gleiche Worte im zweiten und vorletzten Teile.

Akt III.

Wir kommen zum III. Akte, dem Hauptstück des Dramas, auch was seine formale Komposition betrifft. Er beginnt mit einem Monolog der Sabine von 54 Versen, der die erste Szene füllt und antistrophisch gegliedert ist. Wieder trennen wir, wie schon I, 2 V. 163—168 die Einleitung, hier die ersten vier Verse des Monologs ab, da sie, wie die Antistrophe und die spätere Praxis zeigt, mit dem eigentlichen Kompositionsstück nichts zu tun hat. Sie enthält einen Aufruf an die Sprecherin selbst, der mit vier Imperativen anhebt; dann folgt

Die Strophe.

1. Soll ich nun Römerin oder Albanerin sein? Zum Manne oder zum Bruder halten?	4 Verse
2. Machen wir es wie die Männer! Die Sache stehe voran!	13 „
3. Die Verhältnisse zwingen dazu. . .	3 „
4. Gott sei Dank, ich bin meiner Zweifel ledig!	4 „

Die Antistrophe.

1. Vergeblich, es war eine Illusion! . .	4 Verse
2. Mein Herz ist nicht so stark; die Personen gehen mir über die Sache!	13 „
3. Die Verhältnisse zwingen dazu . . .	3 „
4. Ach, wie sind die Götter grausam! .	6 „

Wir sehen, genaue Entsprechunng der Glieder, genaue 'responsion des Inhaltes; ja weiter, fast wörtliche Über- ;timmung der Mittelsätze in Strophe und Antistrophe:

> Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains
> Je songe par quels bras, et non pour quelle cause.

rtliche Übereinstimmung auch in den dreizeiligen Stücken:

> En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille,
> Et tiens à toutes deux par de si forts liens,
> Qu'on ne peut triompher que par les bras des miens

:iefst das Hauptstück der Strophe und

> En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme,
> Et tiens à toutes deux par de si forts liens,
> Qu'on ne peut triompher que par la mort des miens

liefst das der Gegenstrophe. Aber auch die Strophen selbst l auf gleiche Weise abgeschlossen. Die eine mit einem :uf an das Schicksal, die andere mit einem an die Götter. en wir näher zu, so werden wir finden, dafs auch sonst h im Innern der Strophen genaue Beziehung aufeinander rscht und dafs sie mit Beibehaltung der Hauptworte ıponiert sind. In der Strophe lesen wir von V. 726 an:

> Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains;
> Revoyons les vainqueurs, sans penser qu'à la gloire
> Que toute leur maison reçoit de leur victoire;
> Et sans considérer aux dépens de quel sang
> Leur vertu les élève en cet illustre rang,
> Faisons nos intérêts de ceux de leur famille

. in der Antistrophe von Vers 752 ab:

> Je songe par quels bras, et non pour quelle cause,
> Et ne vois les vainqueurs en leur illustre rang
> Que pour considérer aux dépens de quel sang.
> La maison des vaincus touche seule mon âme.

o ein bis in das kleinste hinein mit der künstlerischen kuratesse eines Juweliers gearbeitetes Schmuckstück, das ır schillert und glänzt wie ein Edelstein, uns sonst aber t läfst wie dieser.

Ein zweites noch mehr ausgeführtes Prunkstück philo- hischer Lyrik findet sich in der vierten Szene. Sie gibt uns e Streitszene der beiden Frauen über ihre beiderseitige :teistellung, über die müfsige Frage, wer von ihnen unter den

gegenwärtigen Verhältnissen mehr zu leiden hätte, die Frau, die den Mann, oder die Braut, die den Bräutigam zu verlieren hat. Das ist mit grofsem Aufwand sophistischer Dialektik in gleicher Weise, wie oben Sabinens Monolog strophisch und antistrophisch behandelt, sogar mit Zusatz einer Art Epode und dem weiteren Vorteil, dafs hier Strophe und Antistrophe, wie im klassischen Drama, auf verschiedene Sprecher verteilt sind. Camilla gehört die Strophe, Sabine die Antistrophe. Auch hier haben wir wieder eine Art Auftakt und zwar von 6 Versen, eine Herausforderung zum Wortkampf, wie oben einen ermutigenden Zuruf an den Sprecher selbst, der aber hier, der Epode wegen, für das eigentliche Kompositionsschema mitzählt. Sabine tadelt in dieser Herausforderung ihre zukünftige Schwägerin, dafs sie ihrem Kummer zu sehr nachhänge und frägt sie, was sie wohl tun würde, wenn sie an ihrer Stelle wäre, wenn sie das zu erwarten hätte, was ihr droht. Das wird der Anlafs zu einer Auseinandersetzung, in der Camilla behauptet, Sabine sei durch ihre Ehe mit dem Römer Horace ganz Römerin geworden, sie aber stehe als Verlobte des Sabiners und als geborene Römerin auf beiden Seiten. (Strophe) Sabine hingegen bedeutet ihr, dafs sie diesem Doppelzustande ja leicht ein Ende machen könnte; sie brauche ja nur ihre Verlobung aufzuheben. (Antistrophe), worauf Camilla die Diskussion mit den Worten schliefst: Du hast nie geliebt (Epode).

Einleitung (Sabine).

Was würdest Du an meiner Stelle tun! 6 Verse

Strophe (Camilla).

1. Was ist Dein Kummer gegen meinen? Du hast blofs den Mann zu verlieren, Brüder kommen dagegen nicht in Betracht . . . . 6 Verse
2. Durch die Ehe werden wir von unserer Familie getrennt . . . . 4 „
3. Ein Bräutigam gilt einem Bruder gleich, folglich stehe ich in zwei Lagern . . 4 „
4. Du weifst woran du bist, ich nicht. Ich habe Alles zu fürchten . . . . 4 „

Antistrophe (Sabine).

1. Du irrst . . . . 2 Verse
2. Die Ehe trennt, aber scheidet nicht von der Familie . . . . 8 „
3. Verlobungen können gelöst werden . 8 „
4. Die am meisten zu fürchten hat, das bin ich. . . . . 4 „

Epode (Camilla).

Du kennst die Liebe nicht, wenn Du meinst, ich könne von Curiace lassen. 11 „

Je 4 Versen über Ehe und Verlöbnis der Strophe stehen 8 über die gleichen Themata in der Antistrophe gegenüber. azu entsprechen sich inhaltlich die Schlufsstücke der beiden ,rophen, zu denen die Epode ein wirksames Finale gibt. uch hier kehren, wie oben, Worte und Vershälften der Strophe der Antistrophe am entsprechenden Platze wieder, am auf-lligsten in den Schlufsteilen. Der der Strophe lautet:

> Ainsi, ma sœur, du moins vous avez dans vos plaintes
> Où porter vos souhaits et terminer vos craintes;
> Mais si le ciel s'obstine à nous persécuter,
> Pour moi, j'ai tout à craindre, et rien à souhaiter. 914.

er der Gegenstrophe:

> Si donc le ciel s'obstine à nous persécuter,
> Seule j'ai tout à craindre, et rien à souhaiter;
> Mais pour vous, le devoir vous donne, dans vos plaintes,
> Où porter vos souhaits et terminer vos craintes. 916.

ie beiden Verspaare sind dieselben, nur wieder chiastisch mgestellt, wie schon V. 268 und 270.

Die fünfte Szene läfst sich ebenfalls zerlegen. Es nd inhaltlich geschieden 4 Verse des alten Horace + 5 + 2 + + 6 Versen der Sabine + 4 + 4 >< 8 + 5 Versen abermals des lten Horace. Die Einzelinhalte finden sich hinten im Text urch gesperrten Druck hervorgehoben. Es handelt sich um ie Ankündigung des Zweikampfes und um den Eindruck, den e hervorruft. Die folgenden Szenen lassen keine derartige inteilung erkennen; erst die dritte und vierte Szene des ierten Aktes zeigen wieder strophische Komposition.

Akt IV.

Die dritte Szene enthält die Ansprache des alten Horace an seine unglückliche Tochter Camilla. Er will sie trösten und ihr vorreden, sie hätte nicht viel verloren:

Lafs Deinen Schmerz, Dein Verlust ist wieder gut zu machen!	6 + 4 Verse
Sabine hat mehr Grund, sich zu beklagen und wird verständiger sein.	4 + 4 „
Unterdrück Deinen Kummer und sei stark!	4 „

Die vierte Szene mit der Antwort Camillas ist mit genauer Rücksicht auf diese Anrede gearbeitet. Auf den Befehl des Vaters, von ihrem Schmerze zu lassen, antwortet die Tochter: Dir zum Trotz will ich in meinem Schmerze wühlen (8 V.)! Auf seinen Hinweis, dafs Sabine gerechtere Ursache zur Klage habe als sie, entwickelt uns Camilla in logischer Aufeinanderfolge und immer weiter gehender Steigerung das ganze Wirrsal ihrer Leiden (36 V.). Mit der Mahnung, ihrer Traurigkeit ein Ende zu machen, schliefst der alte Horace und mit einer dreifachen Aufforderung an ihr Herz und ihren Mut, Rache zu nehmen, Camilla (12 V.). Dégénérons, mon cœur 1239, éclatez, mes douleurs 1243, offensez sa victoire 1247, das sind die charakteristischen Anfänge dieses dreiteiligen Schlufsstückes, das dreifache Echo auf das „sei stark!“ des Vaters.

Die strophenartige Abteilung der Verse dieser beiden Szenen findet nach folgendem Schema statt: (6 + 4) + (4 + 4) + 4 Verse des Vaters und 8 + (8 + 8 + 12 + 8) + (4 + 4 + 4) Verse der Tochter.

Auch die siebente Szene bringt noch eine symmetrisch komponierte Partie der Sabine; V. 1363—1390. Sie enthält eine Verurteilung ihres Gemahls, eine Mifsbilligung seiner Tat und ihre Bitte, sie nun auch zu töten. Wir lassen die Analyse dieser 7 × 4 Verse hier folgen:

1. Ich will Dir keine Vorwürfe machen.	4 Verse	a
2. Auf die römische Tugend aber verzichte ich	4 „	

3. Lafs uns draufsen heiter, drinnen aber traurig sein	4 Verse	b
4. Weine mit mir!	4 „	c
5. Camilla ist glücklich, von Dir den Tod empfangen zu haben	4 „	b
6. Sei deshalb mitleidig und töte auch mich!	4 „	a
7. Und wäre es nur aus Gnade und Barmherzigkeit.	4 „	

e ersten 2×4 und die letzten 2×4 Verse kann man zu-
mmenfassen. Das Kernstück c: Mêle tes pleurs aux miens,
ɜht genau in der Mitte. Durch diese feige Zumutung hofft sie,
ren Gemahl am meisten aufzubringen. Die beiden b Stücke
ben die Überleitung vom Eingang zum Hauptteil und von
ɜsem zum Schlufsglied, sodafs hier Gleichgewicht herrscht
ch dem schon mehrfach befolgtem Schema a + b + c + b + a.

Akt V.

Der fünfte Akt ist durchweg strophisch gegliedert. Das
ste gröfsere Stück (Szene II V. 1481—1534) enthält die An-
age des Valerius. Sie hebt mit einer Anrede an den König
(2 V.) und verlangt Bestrafung des Mörders (6 V.), schon
s Volkes wegen (3 V.). — Das ist der erste Teil des Ganzen,
r Ruf nach Strafe mit zusammen 9 Versen, wenn wir die
locutio für sich stehen lassen.

Im zweiten Teil führt der Ankläger aus, wie in Rom heut
st jeder traure und weine (7 V.) und folglich alle den Tod
n der Hand des Siegers zu fürchten hätten, wenn er ohne
rafe bliebe (8 V.). — Danach kommt Valère in den Mittel-
nkt seiner Ausführungen. Er beschwört das vom Volke
ı meisten gefürchtete Gespenst der Tyrannis:

> Faisant triompher Rome, il se l'est asservie;
> Il a sur nous un droit et de mort et de vie;
> Et nos jours criminels ne pourront plus durer
> Qu'autant qu'à sa clémence il plaira l'endurer. 1510

tzt mufste eigentlich die Warnung folgen, mit der die An-
ıge schliefst. V. 1520 ff.: Er ist ein Frevler, der nur Glück
habt hat (11 V.), deshalb fürchte die Götter (4 V.)! Um

aber ein rein mechanisches Gleichgewicht herzustellen, 9 + 15 Verse vor der Mitte und 9 + 15 Verse dahinter, schiebt Corneille zwischen Mitte und Schlufs ein Stück von 9 Versen ein, das wie ein Pfahl im Fleische sitzt und dem man das Unorganische und Unkünstlerische sofort anmerkt. Es ist ein Fetzen aus der Leichenrede des Antonius, die ihm zur Unzeit einfiel und der hier wie eine Interpolation wirkt. Die Stelle lautet:

> Je pourrais ajouter aux intérêts de Rome
> Combien un pareil coup est indigne d'un homme;
> Je pourrais demander qu'on mît devant vos yeux
> Ce grand et rare exploit d'un bras victorieux:
> Vous verriez un beau sang, pour accuser sa rage,
> D'un frère si cruel rejaillir au visage:
> Vous verriez des horreurs qu'on ne peut concevoir;
> Son âge et sa beauté vous pourraient émouvoir;
> Mais je hais ces moyens qui sentent l'artifice.

Formell ist jetzt alles in Ordnung. Wir haben 9 + 15 + 4 + 9 + 15 Verse nach dem Schema a + b + c + b + a. Die Hauptsache, auf die hier alles ankam, steht mit der geringsten Verszahl wieder in der Mitte, und fehlt auch hier die widergleiche Inhaltsentsprechung der Teile um die Mitte herum, so sind doch die b-Stücke als Überleitungsstücke deutlich zu erkennen.

Die Verteidigungsrede des Horace (V. 1535—1594) bringt das Schema mit Übereinstimmung der Inhalte und fast auch der Verszahlen. Wir haben:

a)	Der König hat über Schuld und Unschuld, Leben und Tod zu bestimmen.	12 Verse
b)	Valère hat Recht, ich mufs sterben, aber meiner Ehre wegen, denn . . .	8 „
c)	Hat man einmal Wunder getan, dann will das Volk immer welche sehen .	18 „
b)	Der Tod ist deshalb meiner Ehre wegen nötig	10 „
a)	Ich hätte ihn mir schon gegeben, wäre Ew. Majestät nicht Herr über mein Leben.	12 „

Das Haupt- und Mittelstück c hat hier die höchste Verszahl; die zu ihm überleitenden b-Stücke sind durch entsprechende

Eingangsworte gekennzeichnet und durch die Wiederholung der Hauptworte ihres Inhalts. Im oberen b-Stück lesen wir:

> Je ne reproche point à l'ardeur de Valère. 1547
>
> Il demande ma mort, je la veux comme lui. 1550
>
> Lui pour flétrir ma gloire, et moi pour la sauver. 1554

Im unteren:

> Je ne vanterai point les exploits de mon bras. 1573
>
> La mort seule aujoud'hui peut conserver ma gloire. 1580

Die a-Stücke zeigen ihre Beziehung aufeinander in folgenden Stellen. Oben:

> Notre sang est son bien, il en peut disposer;
> Et c'est à nous de croire, alors qu'il en dispose,
> Qu'il ne s'en prive point sans une juste cause. 1544

Unten:

> . . sans votre congé mon sang n'ose sortir:
> Comme il vous appartient, votre aveu doit se prendre;
> C'est vous le dérober qu'autrement le répandre. 1588

Der Abschlufs der einzelnen Stücke ist durch ihre letzten Verse jedesmal deutlich genug gekennzeichnet.

Auch Sabine will nicht weiter leben. Nachdem sie den Gemahl vergeblich um den Tod gebeten, kommt sie jetzt und bietet dem König ihr Leben an als Sühne für das dem Gesetz verfallene des Gemahls V, 3. 1595—1630. Diese 36 Verse können strophisch zu je 4 Versen abgeteilt werden:

1.	Anrede an den König	4 Verse
2.	Bestraft den Verbrecher in mir! . .	4 „
	Ich bin seine bessere Hälfte	4 „
3.	Durch die Ehe lebt er mehr in mir, stirbt also auch mehr in mir . .	4 „
	Mein Tod mufs seine Pein mehren, meine mindern	4 „
4.	Ich kann ihn nicht mehr lieben und darf ihn doch nicht hassen . . .	4 „
	Lieben und Nichtlieben, beides ist hier ein Verbrechen	4 „
5.	Ich könnte mich selbst töten, aber für den Mann als Sühnopfer fallen ist süfser	4 „
	Süfser auch so die Götter zu versöhnen.	4 „

Aufser der Anrede müssen je 2×4 Verse enger miteinander verknüpft werden, so dafs wir fünf Teile erhalten. Da nun der dritte Teil, die Mitte, unzweifelhaft den Kern- und Hauptpunkt des Ganzen enthält, nämlich die Wirkung des ehelichen Bandes, zu dem der zweite Teil vorbereitet, der vierte aber die Folgen daraus zieht, so wäre auch hier das Kompositionsschema a + b + c + b + a bis in's kleinste befolgt, wenn der fünfte Teil inhaltlich zum ersten zurückkehrte. Das ist aber nicht der Fall.

An diese Bitte der Sabine schliefst sich eng das Plaidoyer des alten Horace und der Freispruch des Königs. Ersteres enthält 98 Verse (1631—1728) und ist nach Abtrennung der Allocutio von 4 Versen schon durch den ausdrücklichen Hinweis auf die angeredeten Personen als fünfteilig gekennzeichnet. Eine kurze Analyse wir zeigen, dafs auch hier der Hauptteil in der Mitte steht, nämlich die Frage: Wo soll er denn hingerichtet werden?

1. Sabine! Deine Brüder würden Dein Tun nicht billigen	12	Verse	
2. Majestät! Er verdient Lob und nicht Tadel, denn	4	„	28
Camilla war eine Verbrecherin . . .	6	„	
Wäre er ein Verbrecher, so hätte ich ihn schon bestraft	6	„	
Was geht Valère an, was meines Amtes ist?	8	„	
Was gehen uns andere an?	4	„	
3. Valère! Weine immerhin und fürchte Horace nicht!	8	„	26
Die Römer würden seinen Tod nicht dulden	4	„	
Wo soll auch die Hinrichtung vor sich gehen?	8	„	
Jeder Ort redet vom Ruhme seiner Taten!	6	„	
4. Majestät! Beraubt Euch nicht Eurer kräftigsten Stütze!	10	„	

5. Horace! Gib nichts auf das Gerede des Volkes . . . . 6 Verse
   Die Könige allein können Ruhm verleihen 4 „
   Also lebe! . . . . 8 „
   } 18

Der Ankläger ist in die Mitte genommen; in 26 Versen wird ihm vorgehalten, dafs es wohl unmöglich sein würde, einen Platz zur Hinrichtung ausfindig zu machen. Das ist das Hauptstück, der Omphalos. Die ihn einschliefsenden Teile, die b-Stücke sind beide an den König gerichtet und enthalten oben in 28 Versen die Rechtfertigung der Tat, unten in 10 Versen die Empfehlung des Täters an den König. Anfang und Ende drehen sich um dasselbe Wort: Lebt! Der Alte ruft es oben seiner Tochter, unten seinem Sohne zu. Die a-Stücke sind ohne Inhaltsentsprechung.

Es bleibt noch der Freispruch des Königs von 54 Versen: V. 1729—1782. Er beginnt mit einer beschwigtigenden Abweisung des Klägers.

1. Abweisung des Klägers . . . . . . 4 Verse

Dann kommt die Begründung des Freispruches in folgendem Gedankengang:

2. Nach dem Gesetz hat er den Tod verdient . . . . 6 Verse
   Durch ihn aber bin ich zweimal Herrscher . . . . 8 „
   Das zu bewirken, ist nur wenigen Untertanen beschieden . . . . . 6 „
   Solche stehen aufserhalb des Gesetzes 6 „

und nun als Mittelstück der Freispruch selbst mit einer kleinen Bedingung:

3. Lebe Horace, Deine Tugend steht über Deinem Verbrechen . . . . . . 4 Verse
   Lebe und liebe Valère! . . . . . . 4 „

Auch Sabinen gilt dieses Wort des Königs, die er ermahnt:

4. Zeige Dich als wahre Schwester solcher Brüder! . . . . 4 Verse

Der Schlufs gilt der Sühne der Tat und dem Begräbnis der Opfer.

5. Der Vater Horace wird die Götter versöhnen . . . . 6 Verse
Camilla soll mit ihrem Curiace zusammen ruhen . . . . 6 „

Begünstigung dieser Kompositionsweise durch die Gesamtanlage des Dramas.

Wir haben von den 1782 Versen des Dramas 1096 strophisch abtrennen können. Das sind $61\,{}^1/_2\,{}^0/_0$ des Ganzen. 686 Verse blieben als Rest ohne nachweisbare besondere Komposition. Die Komposition der übrigen aber liefs in einzelnen Partieen wiederholt ein fünfteiliges, meist symmetrisches Schema erkennen, dem wir die Form $a + b + c + b + a$ gaben, um damit die widergleiche Entsprechung der einzelnen Glieder anzudeuten. Gleicher, ähnlicher oder auch entgegengesetzter Inhalt, gleicher Anfang der Teile, dieselben wiederkehrenden Worte und Vershälften, auch in chiastischer Umstellung und schliefslich gleichmäfsig hervorgehobene oder betonte Mittelstücke mit dem Kern der ganzen Ausführung bewiesen sein tatsächliches Vorhandensein. Strophische Gliederung und das augenscheinliche Bemühen des Dichters, bei dieser Gliederung, wenn es der Text irgend zuliefs, ein bestimmtes Kompositionsschema anzuwenden, ist also das bisherige Hauptergebnis unserer Untersuchung. Diese Gliederung wurde dem Dichter leicht durch die äufserst einfache Anlage seiner Dialogführung. In den 27 Szenen seines Dramas sind nämlich 3 Monologe III, 1; IV, 3 und IV, 4; 16 Duologe und nur 8 Polyloge. Die 8 Polyloge bestehen aus 4 Triologen und 4 Quatrologen; sieht man aber genauer zu, dann redet in den 4 Triologen einmal die dritte Person nur einen Vers (Curiace in II, 8 V. 705) das andere Mal sogar nur ein einziges Wort (Camilles Hélas in IV, 2 V. 1123). Von den Quatrologen gilt dasselbe in noch höherem Mafse. In dreien ist von den vier daran beteiligten Personen eine jedesmal nur mit drei Worten vertreten! So haben wir eigentlich 18 Duologe, 5 Triologe und nur einen Quatrolog, letzteren in der Gerichtsszene. In Stichiomythie stehen 54 Verse, von denen 20 durch Antilabai zerschnitten sind. Ohne diese aufserordentlich einfache Dialogisierung wäre eine strophische Zusammenfassung, wie wir sie eben nachgewiesen

ben, nicht gut möglich gewesen. Man braucht nun nicht
auf Seneca zurückzugreifen, um gerade für diese Eigenart
rneilles nach einem Muster zu suchen. Garniers Vers mit
nem Wechsel männlicher und weiblicher Reime führte auch
zu. Ebert in seiner Entwicklungsgeschichte der französischen
agödie bemerkt, dafs bei Garnier die durch die Reime ge-
arten Verse auch schon den eigentümlichen, für die innere
twicklung der französischen Tragödie nicht ohne Einflufs
bliebenen Charakter von Kouplets oder genauer gesagt von
stichen annahmen, was eben durch den angezeigten Reim-
chsel nicht wenig gefördert wurde. Die Kouplets, fährt er
t, entstehen ja dadurch, dafs mit dem Reim ein Inhalts-
schlufs gegeben wird, dafs der Satz nicht in den folgenden,
rch einen anderen Reim gebundenen Vers hinübergreift.
lbst das Bestreben, jeden einzelnen Vers mit einer Pause
schliefsen, was Boileau sogar für den Halbvers zum Gesetz
ebt, finden wir schon bei Garnier, während bei Jodelle der
exandriner noch den freieren Charakter sich erhalten hat.
169.

Wir wenden uns nunmehr der nächst gröfseren Kom-
sitionseinheit zu und wollen untersuchen, auf welche Weise
Szenen zu Akten zusammengefafst sind.

B. Die Aktkomposition.

a) I. Akt. Die Frauen.

1. Szene: Sabine als Patriotin . . . } Vertrauten-
2. „ Camilla als liebendes Weib . } Szenen.
3. „ Curiaces Friedensbotschaft . . Botenszene.

b) II. Akt (erste Hälfte): Die Männer.

1. Szene: Horaces Siegesmut nach der Wahl.
2. „ Curiaces Unmut.
3. „ Curiace wahrt sich seine Menschlichkeit.
4. „ Horace ermahnt die Schwester.

c) II. Akt (zweite Hälfte): Die Frauen den Männern gegenüber.

5. Szene: Camilla versucht Curiace.
6. „ Beide Frauen bedrängen die Männer.

7. „ Der alte Horace treibt zur Tat.
8. „ Vorsichtsmafsregeln gegen die Frauen.

Hier mufs die sonderbare Aktabgrenzung auffallen. Man erwartet den ersten Aktstrich erst hinter II, 4; denn einmal gehört II, 1—4 ebenso zur Exposition, wie die 3 Szenen des ersten Aktes (dort wurden die Frauen, hier die Männer charakterisiert, wobei wir über alles vorher Wissenswerte unterrichtet werden), das andere Mal bringt uns II, 5—8 die Handlung und scheidet sich somit auch innerlich vom Vorhergehenden. Doch darüber später, jetzt ist die Kompositionsfrage für uns das wichtigste. Bezeichnen wir der Kürze wegen Akt I mit a, die erste Hälfte von Akt II mit b, seine zweite Hälfte mit c.—a handelt von den Frauen; denn Curiace in der dritten Szene hat nur eine Botenrolle, die zu seiner Charakterisierung nichts beiträgt, wohl aber zu der seiner Braut; b von den Männern. In c werden die Frauen den Männern gegenübergestellt: Spiel und Gegenspiel beginnt. Unter diesen drei Gliedern spielt das mittlere eine besondere Rolle. Einer Leibnitzschen Monade ähnlich, die ein Bild des Universums geben soll, zeigt auch b das Kompositionsprinzip der ganzen Anlage wie in einem Spiegel. So wie nämlich a und b die Männer und die Frauen als zwei grofse Parteien, als Spiel und Gegenspiel charakterisieren, so führt auch b zwei Parteien vor und charakterisiert sie in ihren Hauptvertretern. In der ersten Szene lernen wir Horace kennen, in der zweiten Curiace. So wie c seine Parteien im Kampf um ihr persönlichstes Interesse vorführt, so tut das auch b mit Horace und Curiace, die um die Idee des Stückes kämpfen, so wie sie V. 485 ff. durch Horace formuliert wird. Ist in der grofsen Anlage a b c das spätere Schicksal der Parteien im Grundrifs vorgezeichnet und besonders das der weiblichen Hauptrolle, der Camilla, so in der kleinen b das Schicksal der Vertreter der Menschlichkeitsidee und das der männlichen Hauptrolle, des Horace. So wie nach der grofsen Anlage die Frauen schliefslich unterliegen müssen, so nach der kleinen Curiace; wie in c sich der Ausgang des Kampfes in der Mitte zu Ungunsten der Frauen entscheidet, so biegt auch in b, ebenfalls in der Mitte, die Handlung zu Ungunsten des Curiace ab, den man mit gutem Grunde den Anwalt der Frauen nennen

kann; denn er vertritt ihre Interessen, ist in seiner Anlage mehr weiblich als männlich. Gegen die fest und sieghaft vertretene Idee des harten Römers, der nicht einen Augenblick im Zweifel ist, was unter so verwickelten Umständen zu tun ist, kann das zwiefach geteilte Herz des weichen Sabiners nicht aufkommen. Er mufs das Spiel ebenso verlieren wie die Frauen. Wir erkennen also in dieser ersten Anlage den ganzen auf ihr ruhenden dramatischen Bau, sowie man aus einem architektonischen Grundrifs das imaginäre Bild des Gebäudes erhält und wenn wir oben bei der strophischen Komposition der einzelnen Verspartieen, Symmetrie der einzelnen Teile und einen künstlerisch betonten Mittelpunkt gefunden haben, so müssen wir auch hier schon, bei der Szenenverbindung der beiden ersten Akte, erkennen, dafs b das künstlerische Kernstück bildet zwischen a und c und dafs die symmetrisch durchdachte Gliederung des Ganzen, der der Verse gleichkommt.

III. Akt.

Erschien uns schon bei der Verskomposition der dritte Akt bevorzugt, so mufs er uns wegen seines Szenenaufbaues geradezu als das Glanz- und Bravourstück des Ganzen erscheinen. Er enthält 6 Szenen, die wir jetzt auf ihren Hauptinhalt hin zu prüfen haben.

a 1. Szene: Sabinens Monolog über ihre Hoffnung und Trostlosigkeit. (Das Dilemma zwischen Sache und Person.)

b 2. „ Sabinens Hoffnung erfüllt sich: On les sépare 792 Que je vous dois d'encens, grands Dieux, qui m'exaucez! 793.

c { 3. „ Sabine und Camilla. Sabine: J'ose encor espérer; Camilla: Moi, je n'espère rien. 869.
4. „ Camilla und Sabine. Camilla: Pour moi j'ai tout à craindre, et rien à souhaiter. 894. Sabine: Seule j'ai tout à craindre, et rien à souhaiter. 914.

b 5. „ Sabinens Hoffnung getäuscht: Vos frères sont aux mains. 931.

a 6. „ Sabine abermals zwischen Hoffnung und Trostlosigkeit: Ihre Brüder siegen und ihr Gemahl ist noch am Leben; aber:

> **Votre trop d'amour pour cet infâme époux**
> **Vous donnera bientôt à plaindre comme à nous,**

droht ihr der der Vater!

Die Symmetrie der Anlage ist unverkennbar ebenso wie das Kompositionsschema a + b + c + b + a. Die Szenen eins und sechs entsprechen sich als a-Stücke. Die zweite und fünfte heben einander auf wie plus und minus in einer Rechnung; sie bilden die b-Stücke. Die beiden Mittelszenen aber, die dritte und vierte, bilden den Omphalos oder das Kernstück, das noch dazu in seiner Schlufspartie eine lyrisch gestaltete Verherrlichung dessen bringt, was den Inhalt des ganzen darum herum gebauten Aktes ausmacht. Der Akt gehört der Sabine. Was ihr Herz in schwebender Pein zwischen Hoffnung und Verzweiflung hält, ist sein Inhalt und wenn wir auch gestehen müssen, dafs dieser Charakter als dramatische Figur verfehlt ist, so müssen wir doch zugeben, dafs der Dichter ihr seine besondere Liebe geschenkt hat, denn er hat sie in die Mitte seines Dramas gestellt und mit allem Glanze seiner Technik herausgearbeitet. Fehlt diesem Glanz auch das Feuer, so müssen wir doch den prachtvoll regelmäfsigen Schliff bewundern.

IV. Akt.

Konnten wir den dritten Akt mit Sabine überschreiben, so müssen wir über den vierten den Namen der Camilla setzen. Was uns dazu berechtigt, mag wieder eine Inhaltsübersicht zeigen.

a	1. Szene:	Camilla bittet den Vater, das Leben des Bruders zu schonen.
b	2. „	Der Nebenbuhler ihres Bräutigams, Valère, meldet den Sieg Roms und den Tod der drei Sabiner. Der Bräutigam von der Hand ihres Bruders erschlagen: Hélas! 1122.
c	3. „	Camilla durch den Vater ermahnt.
b	4. „	Camillas Monolog und Selbstaufreizung zur Rache.
a	5. „	Camillas Tod durch den Bruder.
	6. „	Horaces Rechtfertigung vor Proculus.
	7. „	Horaces Verurteilung durch sein Weib.

Wieder, wie bei der Inszenierung von Akt I und II, müssen wir uns fragen, was den Dichter veranlafst haben mag, den Akt nicht hinter Szene 5 zu schliefsen, da ja Szene 6 und 7 organisch gar nicht zu ihm gehören, sondern ihrem Inhalt nach vielmehr zu Akt V, der in seiner ersten Szene Horaces Verurteilung durch seinen Vater, in der zweiten Valères Anklage und in der dritten den Freispruch des Königs bringt. Hier ist ihre Unzugehörigkeit zu Akt IV innerlich und äufserlich nachzuweisen, denn ohne diese beiden deplazierten Szenen ist das Schema ebenso deutlich und klar wie bei Akt III. In den a-Stücken bittet oben Camilla um das Leben dessen, durch den sie unten ihr eigenes verliert. Die b-Stücke geben oben den Schlachtbericht Valères, der rein künstlerisch einzig und allein auf das mitten inne stehende Hélas der Camilla zugeschnitten ist, unten seine Wirkung, die sich im Monolog der Camilla entläd. Das Mittelstück c enthält die väterliche Ermahnung, an knappem Umfang und Art des rein persönlichen Inhalts den schon früher beschriebenen ähnlich. Wie Akt III sich nur um die Person der Sabine dreht, so hier Akt IV in seinen künstlerischen Absichten einzig und allein um Camilla, wenn wir nämlich Szene 6 und 7 dahin stellen, wo sie materiell hingehören, nämlich zu Akt V.

Da wir nun auf keinen Fall annehmen dürfen, Corneille sei sich dieser Inkongruenzen nicht bewufst gewesen, um so weniger, je mehr wir im Verlauf unserer Arbeit Gelegenheit hatten, ihn als Meister von Lineal und Zirkel kennen zu lernen, so müssen wir den Grund zu seiner sonderbaren Aktabteilung anderswo suchen. Er wird uns klar bei einem Überblick über die Gesamtanlage:

I. Akt:	Einführung. Sabine u. Camilla	3	Szenen	zu	346 V.
II. „	Beginnende Handlung. Horace und Curiace; Sabine u. Camilla	8	„	„	364 „
III. „	Höhe. Sabine	6	„	„	344 „
IV. „	Katastrophe. Camilla . . .	7	„	„	348 „
V. „	Schlufs. Horace	3	„	„	380 „

Nach den bisherigen Erfahrungen bleibt kein Zweifel, dafs Akt I, V und III nicht zufällig 3 und 6 Szenen haben. Akt II und IV enthalten die eigentliche Handlung und wir

haben schon gesehen, dafs Horace und Camilla, die beiden Haupthelden des Stückes, auch ihre Hauptfiguren sind. Somit ist auch hier, wo wir die Komposition bis auf ihre oberste Höhe verfolgt haben, ersichtlich, wie auch die unserem Gefühl widerstrebende Akteinteilung dem schematisch symmetrischen Prinzip des Dichter-Architekten zum Opfer gefallen ist. Hier ist das Schema, um es auch für die Akteinteilung brauchbar zu machen, der Szenenmasse geradezu aufgepresst worden, nicht ohne an zwei Stellen ihren natürlichen Zusammenhang zu vergewaltigen. Damit wurde aber erreicht, dafs sich Akt I und V als die a-Stücken entsprachen, d. h. Einleitung und Schlufs; in Akt II und IV, den b-Stücken, haben wir die eigentliche Handlung; Akt III aber ist, wie wir nun zum dritten Male sehen, nicht blofs die numerische Mitte der Fünfzahl.

Wie in der Mitte der Façaden gotischer Kathedralen eine Fensterrosette als ihr Hauptzier- und Schmuckstück angebracht ist, so sitzt hier der dritte Akt mit seiner lyrischen Partie fast rein dekorativ mitten im Stück, oder, will man ihn in den Organismus mit hineinbeziehen, wie der Schlufsstein im Sterngewölbe der Vierung, zu dem die steigende und fallende Handlung der beiden umgebenden Akte wie die ihn tragenden Gewölberippen emporstreben. Ja, man könnte versucht sein zu glauben, das künstlerische Vorbild der gotischen Kathedrale sei für den Dichter bei der Komposition seines Horace geradzu mafsgebend gewesen. Der Vergleich ist in allen Punkten zutreffend. Wie man nämlich beim Eintritt durch das Hauptportal des Domes den Blick in den hohen Chor hat und dort den Altar als Ziel- und Richtpunkt des Ganzen erkennt, so zwingt in unserem Drama der Eingangsakt den Blick in die organische Weiterentwicklung und auf die Katastrophe der Handlung; und wie im gotischen Dom die beiden Kreuzarme mit ihren schweren Türmen darüber, so stehen sich in unserem Drama die beiden Akte mit der Handlung gegenüber; und was könnte wohl ein besseres Bild geben für das Ringen der Seele mit Hoffnung und Verzweiflung, wie es uns der III. Akt zeigt, als das in Stein übertragene Widerspiel lebendiger Kräfte, der Kampf zwischen Last und Stütze, den gerade die machtvoll betonte Kreuzung der Haupt- und Seitenarme verdeutlicht?

Wissenschaftlich ist das freilich nicht. Wie aber dürfen wir hoffen, den Dichter zu verstehen, wenn wir uns nicht aufmachen und in Dichters Lande gehen? Sein Land aber ist weniger im Süden oder Norden, im Gebirge oder unten in der Ebene zu suchen, als wie im grofsen Reiche der Kunst selber. Hier liegen die starken Wurzeln seiner Kraft und gelingt es uns nicht, ihm von hier aus beizukommen, so wird der beste Teil seiner Schöpfung unerklärt bleiben, dem wissenschaftlich um so weniger beizukommen ist, je künstlerischer er ist. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dafs Corneille aus Rouen stammt, einer der Hauptstätten gotischer Baukunst. Sollten ihre Vorbilder auf den so hervorragend architektonisch veranlagten Dichter ohne Einflufs geblieben sein?

Vergleich der Kompositionsart Corneilles mit der Kompositionstechnik einiger anderer Kunstgebiete.

Corneilles Komposition und die Hochrenaissance.

Das von uns bei Corneille gefundene Kompositionsschema mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen; dem mit der künstlerischen Kompositionsweise der Renaissance Vertrauten werden aber eine Anzahl von Beispielen aus dem Gebiete ihrer bildenden Kunst einfallen, die nach demselben fünfteiligen Schema a + b + c + b + a komponiert sind. Ich brauche nur an das heilige Abendmahl von Leonardo da Vinci zu erinnern. Auch dort ist die Komposition streng fünfteilig und hat bei gleich klarer Abgrenzung und symmetrischer Anlage der Gruppen ebenfalls den inhaltlich wichtigsten Teil mit materiell geringster Ausdehnung in der Mitte; nämlich Christus. Wir könnten dieses berühmte Bild dem Kapitel über die Corneillesche Komposition geradezu als ideale Illustration voraussetzen. Die Brüchigkeit dieser Kompositionsweise springt hier besonders in die Augen und ist wohl von niemand schärfer gekennzeichnet worden als von Corneilles Zeitgenossen Rembrandt, der in seinen Skizzen nach Leonardo nichts Eiligeres zu tun hatte, als erst einmal der seiner Meinung nach künstlerisch vernachlässigten Mitte dadurch Fülle und Nachdruck zu verleihen, dafs er Christus unter einen reichen Baldachin setzte. Dann zog er die Gruppen zusammen, um die wie auch bei Corneille zerrissene dramatische Handlung in einheitlichen Flufs zu bringen.

Auch von Raffael wollen wir ein berühmtes Beispiel für diese Kompositionsweise anführen. Seine Schule von Athen.

Wenn auch nicht so klar wie bei Leonardo da Vinci, so ist doch auch hier Fünfteilung bei symmetrischer Anlage zu erkennen und dieses Beispiel der Füllfiguren wegen, die blofs der formalen Komposition zuliebe da sind, zum Vergleich mit Corneille besonders geeignet. Wie bei Corneille stehen die beiden Hauptfiguren der Bilder, Platon und Aristoteles im Mittelpunkt der Komposition und zwar miteinander disputierend wie auch unsere Helden im dritten Akt des Dramas. Wie bei Corneille die einzelnen Akte etwas für sich Bestehendes sind, ohne rechten organischen Zusammenhang mit dem Ganzen, so haben auch bei Raffael die fünf Gruppen keine Beziehung zueinander. Nicht einmal die beiden Mittelfiguren der Philosophen erregen die Aufmerksamkeit der noch auf gleicher Höhe mit ihnen stehenden Gruppen. Jeder ist mit etwas Anderem beschäftigt. Und doch geht hier alles, wie der Künstler sagt, zusammen, kommt alles auf eine grofse Wirkung hinaus, wie auch bei unserem Dichter. Das liegt in der Art des Vortrags, in der Diktion, die hier wie dort den eigentlichen Stil der Hochrenaissance ausmacht. Corneille mit seinem pompös rhetorischen Pathos, mit seinen heroischen Figuren, die das irdische Mafs der Leiber weit überschreiten, ist in dieser Beziehung ein geistiger Nachkomme jener unvergleichlichen Cinquecentisten und stammt aus ihrer Kunstschule; ganz besonders aber was sein architektonisches Empfinden anbelangt. Die Handlung an und für sich, in ihrer höchsten dramatischen Verlebendigung zu zeigen, blieb erst Rubens vorbehalten, dessen Werke den künstlerischen Höhepunkt des XVII. Jahrhunderts bedeuten.

Corneille und das Terpanderschema.

Aus welcher Ferne uns bei Betrachtung der hier besprochenen Kompositionsweise Ur- und Vorbilder auftauchen, das mag ein kurzer Vergleich mit der Form des Terpanderschen Nomos zeigen. Er drängt sich uns gerade bei Corneille so zwingend auf, dafs wir ihn nicht gut von der Hand weisen können. Wir wollen dabei nun nicht etwa behaupten, Corneille hätte bei der Komposition seiner Horatier das griechische Terpanderschema im Kopfe gehabt oder gar versucht, Kallimachos nachzuahmen, der es uns am reinsten in seinen Hymnen

überliefert hat; es geschieht einzig und allein deshalb, um zu zeigen, wie gewisse rein formale Kompositionsprinzipien, namentlich wenn sie mathematisch architektonischen Gesetzen folgen, auch zu gleichen oder doch wenigstens ähnlichen schematischen Formen führen müssen. Die Bezeichnung dieser Formen kann beliebig sein, der Sachbegriff wird sich immer decken.

Bekanntlich soll das Schema der Nomoskomposition sieben Glieder enthalten: Eparcha, Metarcha; Katatropa, Metakatatropa; Omphalos, Sphragis und Epilog. Dafs es eigentlich nur fünf sind, und die Siebenzahl der siebensaitigen Leier, die Terpander erfand, angepafst wurde, ist sofort klar, wenn man Metarcha und Metakatatropa als Nebenanfang und Nebenüberleitung in eins zusammenzieht. Dann bleiben 5 Hauptteile: 1) Archa, d. h. Anfang oder Einleitung; bei Kallimachus meist das Procemium enthaltend. 2) Katatropa oder Überleitung zum Haupt- und Kernstück des Ganzen, dem Omphalos. Er bildet als „Nabel" das dritte und das Mittelstück. 4) die Sphragis, das Siegel, so genannt, weil in diesem Teil der Dichter oft ein rein persönliches Moment in die Dichtung hineinbrachte, sei es nun, dafs er sich mit seinem Gott, seinen Gegnern oder Neidern auseinandersetzte, sei es, dafs er dem Herrscher und seiner Dynastie schmeichelte, oder schliefslich, dafs er seine Meinung über das von ihm Vorgetragene zum Ausdruck bringt. 5) endlich der Epilog, das: *χαῖρε θεός* oder *θεά,* das Exordium oder der Schlufs.[1]) — Fast genau dieselbe Gliederung haben wir auch in dem fünfteiligen Schema Corneilles kennen gelernt (a + b + c + b + a). Die a-Stücke entsprechen ohne weiteres der Archa und dem Epilog, ebenso ist es bei einer Anzahl von b-Stücken hinsichtlich der Katatropa der Fall. Hier wie dort hatten wir es mit Überleitungen ausgesprochenster Art zu tun. Nur die Sphragis mit ihrem eigenartigen Inhalt scheint bei Corneille den Platz des Omphalos eingenommen zu haben und dieser ganz verschwunden zu sein. Das ist auch ganz natürlich; denn das, was beim Hymnos das Hauptstück bilden mufste, nämlich das

---

[1]) Cf. dazu des Verf. Abhandlung über Kallimachus und die Nomosfrage in den Jhrb. f. kl. Phil. 1897. Heft 4 u. 5.

Preislied auf den Gott, die Beschreibung seiner Taten oder auch ein Mythos, eine Fabel, dem entspricht ja im Drama die Handlung, die sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück zieht. Sie konnte also in diesem Maſse, wie beim griechischen Liederkomponisten, nicht mehr zum Mittelpunkt einer dramatischen Teilkomposition gemacht werden. So wurde ganz naturnotwendig die griechische Sphragis und zwar genau mit ihrem eigenartigen Inhalte bei Corneille zum Omphalos. Die Fünfteilung aber wurde dadurch wieder hergestellt und das Gleichgewicht und die Symmetrie der Teile noch besser gewahrt als im griechischen Urbilde, daſs Corneille die Überleitung hinter seinem Mittelstück wiederholte. Die Terpandersche Metakatropa erscheint also bei Corneille hinter dem Omphalos, wodurch eine Verbindung zum Schluſssteil hergestellt ist. Wie aber schon gesagt, die Ähnlichkeit und Übereinstimmung ist auch sonst noch auffällig. Wie bei Kallimachus die Sphragis in bündiger Kürze Persönliches behandelt, so tut es auch das entsprechende c-Stück in 12 Fällen bei Corneille. Dazu kommt noch für die Gesamtanlage der III. Akt als Haupt- und Mittelstück. Auch er enthält bei kürzester Verszahl das persönlichste Element des Ganzen, das Klagelied der Sabine als Herzstück. Eine weitere Ähnlichkeit liegt in den auffälligen Zahlenverhältnissen. Wir haben gesehen, welche Rolle die beiden Zahlen vier und acht bei Corneille spielen. Genau dasselbe ist auch bei den Kallimacheischen Hymnen der Fall. Dazu kommt weiter, daſs hier wie dort die Inhalte der einzelnen Glieder gewöhnlich aufeinander Bezug haben, ebenso wie ihre Umfänge; hier wie dort leiten gleiche Verse oder doch anaphorische Glieder die Hauptteile ein, sodaſs die Sropenköpfe für Auge und Ohr gleichmäſsig sinnfällig werden. Hier wie dort ist klare Symmetrie ausgesprochene Hauptsache, das architektonische Gefühl also maſsgebend bei der künstlerischen Schöpfung gewesen. Für die Griechen darf das ebenso wenig wundernehmen, wie für die Franzosen.

Kritik des Horace.

Die Frage, ob wir es mit einem dramatischen Kunstwerk oder gar mit einer echten Tragödie zu tun haben, ist oben schon mehrmals gestreift und verneint worden. In seinem äufseren technischen Aufbau ist es allerdings bewunderungswürdig; diese Technik aber hat mit der Technik des Dramas nichts zu tun. Sie ist einer anderen Kunst entlehnt, die ausschliefslich für das Auge berechnet ist. Nur wenn sie dazu diente, die dramatische Handlung auf irgend eine Weise zu unterstützen, wäre sie berechtigt gewesen. Für die altgriechischen Hymnen war sie angebracht, denn sie wurden unter Musik und Tanzbegleitung vorgetragen; hier aber beweist sie eine noch völlige Unkenntnis mit der Aufgabe der Tragödie. Aber wir wissen ja, was zur Zeit Corneilles unter dieser Dichtungsgattung verstanden wurde und wie sie sich historisch entwickelte. Sie war ein in der Hauptsache wissenschaftliches Produkt. Die Franzosen des XVI. und XVII. Jahrhunderts standen genau so unter dem für die Kunst so verhängnisvollem Einflufs der kunstblinden Gelehrten, wie wir Deutschen des XVIII. und noch zum guten Teil des XIX. Jahrhunderts auch. Diese gelehrte Richtung hat Frankreich sowohl wie Deutschland lange Zeit von der wahren Kunst abgedrängt und besonders war Corneille, trotz seiner ausgesprochenen Künstlerindividualität, doch zu sehr Jurist und Beamtennatur, als dafs ihm nicht apodiktisch ausgesprochene Regeln und Gesetze hätten imponieren sollen. Corneille ist sichtlich bemüht, Scaligers Vorschriften gerecht zu werden. Immer wieder betont er in den Vorreden zu seinen Stücken und in den Kritiken, dafs er die Regeln der

Gelehrten kenne und Wert darauf lege, ihnen zu Dank zu arbeiten. So erklärt sich schon daraus, dafs gleich das erste Kriterium seiner Kunst, die darin gipfelt, dafs die Handlung mit aller dem Dichter zu Gebote stehenden Kraft auf eine Tat getrieben wird, von deren Erfüllung oder Nichterfüllung das Schicksal der Täter abhängt, für Corneille nicht zutrifft. Denn nach der Meinung der Zeit kam es auf die Handlung weniger an, als auf grofsartige Begebenheiten, auf jussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquestiones, funera, epitaphia, epicedia (Scaliger, Poet. III, 96). Sentenzen sind nach Scaliger die Grundpfeiler der ganzen Tragödie, auf die sie zu stützen ist, wie ein Gebäude auf Säulen. Auch Ronsard war derselben Meinung, sodafs wir uns nicht wundern dürfen, wenn Corneille solchen Autoritäten nicht zu widersprechen wagte. Er räumt der Begebenheit zu viel Gewalt ein, sodafs die Handlung, das heifst hier die eigentliche Kunstschöpfung, dabei zu kurz kam. Es laufen zwei Dramen neben einander her, die in einander hätten verarbeitet werden müssen. Verhält sich auch im Horace das rein fabulistische Element zum psychologischen Drama wie 1:3, so kommt uns dabei doch nicht das Gefühl der stofflichen Einheit. Wir haben mehr ein dem Kunstepos des Mittelalters nahestehendes dramatisches Gedicht als ein klassisches oder gar modernes Drama, so viel moderne Elemente, namentlich was das der Antike oft diametral entgegengesetzte Empfinden (cf. Goethes Iphigenie) anbelangt, auch darin stecken. Das formale Interesse, das häufige Abschwenken in lyrisches, oft sentimental lyrisches Gebiet, die Betonung des rein philosophischen und psychologischen Momentes und zwar des höfisch gekünstelten, beweisen den noch engen Zusammenhang mit dem Kunstepos,[1]) wo wir doch ein rein volksmäfsiges Drama erwarten sollten, ohne dafs das lyrische Element dabei zu kurz zu kommen brauchte. Auch an die Mirakelspiele werden wir erinnert mit ihren musikalischen Einlagen und an die Mystères, wo dieses lyrische Element eine nicht minder starke

[1]) Cf. **Rudolf Fischer**: Zu den Kunstformen des mittelalterlichen Epos. Wiener Beiträge Bd. IX.

Rolle spielte, nur daſs es dort volkstümlicher und empfindungsvoller war als hier. Und doch war der Stoff wie geschaffen, um ein urwüchsiges Drama daraus zu gestalten, namentlich in Verbindung mit der Idee, in die der Dichter es brachte. Daſs diese Idee dem Wesen seines Werkes insofern nicht ganz kongenial war, als sie, wie auch in Goethes Iphigenie, dem antiken Stoff nicht recht entsprach, ist von keiner groſsen Bedeutung; dem Kunstwerk an und für sich hätte sie nur förderlich sein können. Dadurch aber, daſs Corneille diese Idee immer wieder zum Verstande reden läſst, sie immer wieder auf philosophisch-ethische Fragen zuspitzt, anstatt auf die Erfahrung des menschlichen Herzens, aus der sie allein hätte entwickelt werden und das Schicksal ihrer Verfechter und Bekämpfer hätte bestimmen sollen, befriedigt er auch im psychologischen Drama nicht.

Der zweite Prüfstein für das Drama als Kunstwerk ist seine Konzeption auf die räumliche Vorstellung hin. Denn wie es das Wesen der bildenden Künste ist, durch räumliche Vorstellungen entweder auf der ebenen Fläche durch Luft- oder Linienperspektive oder körperlich durch räumliche Anweisungen an den Tastsinn zu wirken, so gilt diese Forderung im höchsten Grade von der dramatischen Kunst. Nur ein Unterschied ist dabei; nämlich der, daſs hier der Raum das Gegebene ist und nicht wie in der bildenden Kunst das Gesuchte, daſs die Figuren sich in ihm leibhaftig bewegen können und in ihrem Erscheinen, Handeln und Verschwinden so angeordnet werden müssen, wie es dem gegebenen Raum entspricht und die Umstände es erfordern. Gerade dadurch ist aber das Drama, da es neben dem Raum auch das Prinzip der Kausalität fordert, die sinnlichste und gegenwärtigste Kunst, im Gegensatz zur Musik, die es nur mit der Zeit zu tun hat und deshalb die übersinnlichste Kunst ist. Dieser Forderung seiner Kunst wird Corneille aber noch weniger gerecht, als der der konzinnen Handlung, hier tatsächlich durch die miſsverstandene Einheit des Raumes gehindert. Der Ort muſs mit der Handlung verknüpft bleiben, damit wir Zuschauer sein können und nicht zu Hörern gemacht werden, daſs wir also dramatisch und nicht episch unterhalten werden. Dieser von der Kunst geforderten Raumvorstellung wird bei

Corneille Gewalt angetan. Man sperrt das Gegenspiel ein, hindert es, am Ort der Tat zu wirken und läfst von dort Boten kommen, um uns das in Wasserfarben auf Papier zu malen, was wir ein Recht haben, al fresco an der Wand zu sehen. Der Raumeinheit zuliebe ist also die Raumvorstellung geopfert worden. Aber auch hier müssen wir Corneille entschuldigen, denn auch hier folgt er der Tradition. Ein Neuerer im Stile Descartes, der alle Überlieferung erst einmal über Bord warf, um selbständig und original zu sein, ist Corneille nicht. Er arbeitet, wie auch die anderen in dieser Beziehung, nach Scaligers Rezept, von dem uns Ebert p. 151 eine interessante Probe gibt.

Die Figurentechnik ist die dritte Hauptfrage für das Drama. Die Personen sollen auf die notwendigsten beschränkt werden, es sei denn, es handle sich um Volksszenen, zu denen auch hier die prächtigste Gelegenheit gewesen wäre. Weder Shakespeare noch Schiller hätten sie sich entgehen lassen; so z. B. die Lagerzene, wo das Kriegsvolk die Zweikämpfer verwirft, oder die Szene, wo Horace im Triumph in die Stadt einzieht und die Schwester ihn am Tor empfängt, so die Gerichtsszene. All das hätte ein romantisches Herz entzückt und wäre auch heut noch von allergröfster Wirkung. Davon aber ganz abgesehen, wollen wir nur mit dem rechnen, was gegeben ist. Zehn Personen sind am Spiel beteiligt. Auch hier herrscht Symmetrie und die Zahl fünf. Sabine, 374 V., Camilla, 291 V., der alte Horace, 287 1/2 V., Horace, 253 V. und Curiace 234 V. Das sind die Hauptspieler. Ihnen stehen als Nebenspieler gegenüber: Valère, 135 1/2 V., Julie. 115 V., Tullius, 83 1/2 V., Flavian, 7 V., Proculus 1 1/2 V. — Drei davon sind entbehrlich und rechnet man den König auch noch dazu, vier. Julia, als Vertraute der Frauen, bringt nichts, was nicht auch durch unmittelbaren Verkehr zwsichen Sabine und Camilla hätte ebensogut, ja noch weit anschaulicher und lebendiger entwickelt werden können. Eine intime Rolle, zu der diese Vertrauten im französischen Drama und besonders bei Molière berufen sind, fällt ihr nirgends zu, ebensowenig eine Vermittlung. Die Art, wie Szene 1 und 2 des ersten Aktes durch sie getrennt wird, macht einen peinlichen Eindruck und was sie III, 2 als Botin aus dem Lager berichtet, hätte Valère

oder der alte Horace mit noch mehr Wirkung melden können, ebenso wie IV, 2 den ersten Schlachtbericht. Die beiden Soldaten sind mit ihren paar Worten zu unwichtig, als dafs sie als Personen in Betracht kämen. Sie sind weder Mitspieler noch Episodisten. Wer die eigentlichen Hauptpersonen und Träger der Handlung sind, darüber haben wir schon bei der Charakterschilderung und im Kapitel über die Komposition gehandelt und auch davon, worin der Mifsgriff Corneilles bestand. Corneilles Herz und Hauptinteresse gehörte, wie wir sahen, der Sabine und das verursachte eine Schwerpunktsverschiebung zu Ungunsten der Camilla. Sie mufste im Mittelpunkte des Dramas stehen, auf sie alles, was geschah, abzielen, denn sie ist eigentlich der Gravitations- und künstlerische Richtpunkt des Ganzen. Tragisch empfindet allein sie. Curiace ist nur ihr schwächeres Abbild, eine Wiederholung, zur einen Hälfte der Camilla, zur andern der Sabine. Das Vorgefühl dessen, was kommen mufs, die Ahnung ihres Unglückes liegt tief in ihrer Seele, ähnlich wie bei Götz von Berlichingen und bei Hamlet. Camilla hätte deshalb der Platz gebührt, den der Dichter über Gebühr der Sabine einräumte.

Was bei der Camilla zu wenig geschehen ist, das tat der Dichter Horace, der zweiten Hauptfigur, zu viel. Seine Rolle ist zu dick unterstrichen. II, 3 kommt er uns in seinem Heldentum par force und à tout prix etwas roh vor, trägt mehr Grofsmannssucht zur Schau als echtes Heldentum, das doch auch im Altertum gerade durch seine edlen Seiten glänzte. Erklärt sich auch sein Wesen aus dem, was der Dichter mit ihm vorhatte, er sollte die eigene Schwester umbringen, so mufs doch anderseits zugegeben werden, dafs Charaktere, die von vorn herein als unwandelbar gegeben sind, von denen man gleich anfangs weifs, was sie im fraglichen Moment tun und lassen werden, unbekümmert darum, wie die besonderen Umstände liegen, sich schlecht zu dramatischen Figuren eignen. So ist auch IV, 5 der Mord nicht etwa das Ergebnis dramatischen Handelns, nicht eine Folge tragischer Verkettungen oder gar eine Fügung des Schicksals, sondern er folgt rein mathematisch aus II, 3, wo die Idee des Stückes entwickelt wird und aus der Charakterart des Horace mit der als Faktor von Camilla gerechnet wird.

Aber nicht nur in der grofsen Anlage und in der Charakterzeichnung ist manches verfehlt und unkünstlerisch, auch in anderer Beziehung zeigt sich eine gewisse Armut an dramatischer Erfindungskraft und freier Behandlung. Man würde von einem Maler sagen, dafs seine Palette beschränkt ist. Die Figuren gleichen einander zu oft, wiederholen sich zu oft in Wort und Gebärde. V. 481 dankt Curiace Gott dafür, dafs er nicht Römer ist; V. 1367 tut es Sabine ihm nach; V. 230 verzichtet Camilla auf ihren zukünftigen Gemahl, V. 570 Curiace auf die Braut. II, 3 streift Horace alle Familienbande ab, IV, 4 die Schwester. V. 502 will Horace Curiace nicht mehr kennen, V. 590 Curiace von seiner Braut nichts mehr wissen. Wie sich Camilla als die Feindin der Ehre ihres Bräutigams erweist, so steht auch Sabine der Ehre ihres Gemahls feindlich gegenüber. I, 3 tritt Curiace zum erstenmal auf und bestärkt Camilla in ihrem Irrtum, er sei geflohen; IV, 2 erscheint Valère und bestärkt durch die Art seiner Rede in ganz gleicher Weise den Irrtum, in dem sich der alte Horace über seinen Sohn befindet. Irrtümer spielen überhaupt eine grofse Rolle im Stück: Julie irrt sich im Charakter der Sabine, Sabine und Julie in dem der Camilla, Camilla wieder in dem des Curiace V. 243 ff. Flavian, die albanische Ordonnanz, II, 2 ebenfalls in Curiace. Sabine irrt sich in den Göttern V. 933 f., der alte Horace IV, 2 in seinem Sohn. Nicht minder stark ist das Verlangen nach dem Tode. Er wird gesucht, als ob er das höchste Gut wäre. Camilla und Sabine wollen sich selbst töten, dann bitten sie Horace und Curiace, es für sie zu tun, wenn sie nicht wollten, dafs sie sich zwischen ihre Schwerter stürzten. Camilla zwingt mit aller denkbaren Perfidie den Bruder, sie zu morden und Sabine geht mit ihrem Leben geradezu hausieren; erst bei den Zweikämpfern, dann beim Sieger und schliefslich bedrängt sie den König, es ihr abzunehmen. Ja sogar Horace steht hier hinter den Frauen nicht zurück. Er beweist dem Vater, dafs es seine Pflicht wäre, ihn zu töten, damit ihre Familienehre in seinem Blute wieder rein gewaschen würde. Alle hätten sich aber schon längst selber getötet wenn nicht u. s. w. Und doch klagt Sabine:

> Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte?
> Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
> Et toujours redouter la main de nos parents? 1054

Zu oft sind es auch dieselben Gründe, die wiederkehren. So wird Camilla durch die ewige Wiederholung des Rates, sich einen anderen Bräutigam zu nehmen, fast noch mehr zur Verzweiflung und in den Tod getrieben, als durch ihr tragisches Schicksal selbst. I, 2 rät es ihr die Vertraute, III, 4 die Schwägerin, IV, 3 der Vater. — Weil er schon genug für seinen Ruhm getan hat, soll Curiace vom Kampfe abstehen (II, 5) und weil Horace schon zu viel dafür getan, will er sterben (V, 2). Wie oft auch sonst schon Gesagtes wiederholt wird, ganz abgesehen von den antistrophischen Entsprechungen der lyrischen Partien, zeigt ein Blick auf die Versverweisungen im Text, der sich im zweiten Teil unserer Arbeit abgedruckt findet.

Dafs die Diktion reich an Antithesen und widergleichen Konstruktionen ist, lag ebenfalls in der Tradition. Schon die Moralitäten bedienten sich dieses Mittels zur Charakteristik, „das häufig jene der dramatischen Einheit widerstrebende Zwiefältigkeit der Handlung veranlafste, indem dem Fehler gegenüber die entsprechende Tugend und umgekehrt in derselben Situation gezeichnet wird, in der Absicht allein, das eine Extrem durch das andere zu malen, Bild durch Gegenbild zu vervollständigen." Ebert S. 63. So machen auch in Corneilles Stück die einen nach rechts hin, was die andern nach links hin tun, kehren die Gegensätze zwischen Pflicht und Liebe, Vaterland und Familie, Ehe und Brautstand, draufsen und zu Hause immer wieder und finden, wie wir bereits zeigten, ihre Erklärung im Zeitgeschmack, ebenso wie die Spitzfindigkeiten und Tüfteleien psychologischer und anderer Art. Man gibt sich Rechenexempel auf, der Art: Was ist schwerer? Wer ist schlimmer dran? à la Alain Chartier in seinem Livre des quatre dames, wo die vier Damen, deren Liebhaber in der Schlacht bei Azincourt gefallen sind, sich darüber streiten, wer von ihnen am meisten zu bedauern sei. Solche Entscheidungen in Liebesfragen bilden ja nicht erst in den Tagen des Hôtel de Rambouillet den Hauptstoff der Unterhaltung. Martial d'Auvergne gibt sie uns in seinen Arrêts

d'amour als juristische Rechtssprüche und Villon, der hier das Herz entscheiden läſst, bildet von der französischen Regel, überall den Verstand entscheiden zu lassen, die fast einzige Ausnahme. Seit dem Rosenroman kam man davon nicht mehr los. Die oft geschraubte und preziöse Sprache war ebenso nach dem Herzen der Hofgesellschaft, wie die Schmeicheleien und Buhlereien um die Gunst des Königs. Dieses und noch so manches andere, was uns heut ungenieſsbar ist, mag dem Stück zur Zeit seiner ersten Aufführungen gerade ganz besonders zur Empfehlung gereicht haben und das dürfen wir bei einer Kritik nie vergessen. Der Dichter konnte um diese Dinge nicht gut herum, das sehen wir an Molière. Künstler aber mit dem Rückgrat eines Menzel oder Lenbach kennt das französische XVII. Jahrhundert noch nicht, sie waren damals vielleicht überhaupt nicht möglich, wenigstens nicht am Hofe Ludwig XIV.

LE CID

TRAGÉDIE

Acteurs.

Personnage	Vers
Chimène, fille de don Gomès	$437^1/_4$ V.
Don Rodrigue, amant de Chimène	369 „
Dona Urraque, infante de Castille	$226^1/_2$ „
Don Diègue, père de don Rodrigue	$226^1/_2$ „
Don Fernand, premier roi de Castille	189 „
Elvire, gouvernante de Chimène	$117^1/_2$ „
Don Gomès, comte de Gormas, père de Chimène	107 „
Léonor, gouvernante de l'Infante	62 „
Don Sanche, amoureux de Chimène	$57^1/_2$ „
Don Arias, gentilshommes castillans	$30^1/_2$ „
Don Alonse, gentilshommes castillans	$4^1/_2$ „
Un Page de l'Infante	$3^1/_2$ „

La scène est à Séville.

Die Handlung.

Mehr noch wie in den Horatiern, zerfällt im Cid die Handlung. Wir haben hier geradezu zwei Teile, deren erster eine Novelle ist. Don Gomes, Graf von Gormas, hat Don Diego tödlich beleidigt. Die Rache, die Don Rodrigo, der junge und tapfere Sohn des Entehrten, am Beleidiger seines altersschwachen Vaters nimmt, bildet den Inhalt dieser Novelle. Da aber Graf Gormas zugleich der Vater Chimenens ist, die Rodrigo liebt, so wird sie zur Exposition eines psychologischen Dramas, das sich auf ihr aufbaut; die Katastrophe der novellistischen Handlung aber, der Tod des Don Gormas, zum erregenden Moment der Haupthandlung, die drei weitere Akte füllt und ohne Katastrophe endigt. Weder unterliegt die Heldin, noch geht sie als Siegerin hervor, ja wollte man die angedeutete Vereinigung der beiden Liebenden als Abschlufs des Spieles verlangen, so müfste die Diskussion über die Frage, ob Chimene ihren Rodrigo heiraten dürfe oder nicht, über den fünften Akt hinaus fortgesetzt werden, um den darin angesponnenen Faden weiter zu entwickeln und abzuschliefsen.

Der Dichter war sichtlich bemüht, sein psychologisches Drama gleich von vornherein mit der Novelle zu verflechten. Er läfst aber diesen Faden bald wieder los, um die novellistische Handlung mit nur wenig Unterbrechungen ihrer Katastrophe zuzutreiben: Der Vater Chimenens will zur Sitzung des Staatsrates und hat deshalb wenig Zeit, der Amme seiner Tochter zuzuhören, die abgeschickt wurde, um ihn über Don Rodrigo auszukundschaften. Nach dieser Unterhaltung ist kein Zweifel, dafs Don Gormas bei der bevorstehenden Wahl

eines Gouverneurs für den Thronfolger keinen Rivalen zu fürchten braucht und da auch der Vater Rodrigos nach der Sitzung für seinen Sohn um Chimenens Hand anhalten soll, so wäre Grund genüg vorhanden, dafs alle in bester Stimmung wären. Chimene aber wird von der Ahnung kommenden Unheils bedrückt. Während die Sitzung stattfindet, wird sie zur Infantin gerufen, ihrer Freundin und Nebenbuhlerin. Auch sie liebt Rodrigo, doch ohne Hoffnung, denn er ist unter ihrem Stande und um frei zu sein, zwang sie die Freundin in das Joch der Liebe, trotz Rodrigo, wie sie sagt. Ihre Liebe zu Rodrigo ist auch der Grund ihrer Freundschaft, mit der sie Chimenen plagt. Sie kann nie genug von ihm hören, nie genug von ihm sprechen. Bald soll sie auch die dringendste Veranlassung dazu haben, denn Chimenens Ahnungen haben sie nicht betrogen. Das Unglück naht. Rodrigos Vater hat erhalten, worauf Don Gormas ein Recht zu haben glaubte; der Gouverneurposten ist dem schwachen Greise zugefallen und die dritte Szene des ersten Aktes zeigt die beiden Rivalen in immer heftiger werdender Unterhaltung. Wie sanft und nachgibig sich Don Diego auch zeigt, der leidenschaftlich erregte und durch die Zurücksetzung tief gekränkte Don Gormas weist höhnisch die Vereinigung der beiden Kinder ab, prahlt mit seiner lebendigen Kraft, rühmt laut seine Taten und läfst es an aufreizenden Bemerkungen nicht fehlen. Er geht sogar so weit, dem alten, ehrwürdigen Diego eine Ohrfeige zu geben. Damit aber nicht genug; er weist den Degen, den ihm der schwache Mann bietet, dafs er ihn damit durchbohre, als beschimpft zurück und kehrt ihm höhnisch den Rücken. So könnte der alte Diego voller Schande in die Grube fahren, regten sich nicht kräftigere Hände, seine Sache zu führen. (Sz. 4) „Hast Du Mut?“ fragt er den Sohn; (5. Sz.), „dann räche mich — am Vater Deiner Braut!“ — Der erste Akt schliefst mit einer lyrischen Betrachtung Rodrigos über Liebe und Pflicht und hier kommt der Dichter wieder in Berührung mit seinem psychologischen Vorwurf. Nicht einmal ein frei gewählter Tod, überlegt Rodrigo, bringe ihm die Lösung des Knotens. Chimene ist auf alle Fälle für ihn verloren; sei es, dafs er die Tat rächt, oder dafs er sie nicht rächt. Die Schande wird auch dann nicht ausgelöscht, wenn er sie mit

in das Grab nimmt. Nach dieser rein verstandesgemäfsen Überlegung der sechsten Szene, hebt der zweite Akt an.

Die Beleidigung machte den Inhalt des ersten Aktes aus, die Sühne den des zweiten. Nach der ganzen Art, wie Don Gormas sich einführt, war nicht zu erwarten, dafs er der Aufforderung des Königs, dem Beleidigten ehrenvolle Genugtuung zu geben, nachkommen würde. Er läfst es also drauf ankommen, trotzt dem König in mafsloser Selbstüberhebung und beruft sich auf seine Taten und seine Unentbehrlichkeit. Ohne ihn, meint er, wäre der Staat verloren und dann schlägt der Blitz auch nicht in Lorbeerbäume. Am allerwenigsten kommt ihm der Gedanke, dafs ein so junger Fant wie Rodrigo Genugtuung von ihm fordern, oder gar ihn fällen könnte. II, 2 steht er aber schon vor ihm. Was wunder also, wenn ein Mann vom Schlage Don Gormas ihm mit Hohn und kränkender Beleidigung begegnet. Er bedauert die Jugend seines Gegners, die ihn so unbesonnen in den Tod jage, bedankt sich verächtlich für die Ehre eines solchen Sieges über ihn und fügt somit der Beleidigung, die er dem Vater angetan hat, noch eine weitere für den Sohn hinzu, so dafs dieser nun doppelten Grund zur Rache hat. Ohne Bedauern sehen wir kommen, was kommen mufs: Don Gormas fällt, Rodrigos Vater ist gerächt.

War bis dahin von Seiten der Frauen nichts geschehen, das Verhängnis abzuwenden, oder auch nur aufzuhalten, so mufs es mehr wie matt wirken, wenn dieser Zweikampf durch eine müfsige Unterhaltung der beiden hinter die Szene gedrängt wird. Und was verhandeln sie? Dinge, die uns längst bekannt sind. Ganz zuletzt erst kommt die Infantin auf den Gedanken, Rodrigo einsperren zu lassen; da ist es aber schon zu spät. Ein Bote meldet (Sz. 4), dafs man handgemein sei. Auch der König läfst es beim guten Willen, hindernd einzugreifen, bewenden. Sein Haftbefehl gegen Don Gormas, der auch ihn schwer beleidigt, kommt ebenfalls zu spät und so finden wir in diesen Szenen die Handlung weder gehemmt noch gefördert. Da wird abermals, und zwar ganz unvermittelt, eine neue Handlung angeknüpft. Der jugendliche Don Sancho, der mit kecker Respektlosigkeit zu gunsten des verurteilten Grafen spricht, wird vom König unterbrochen und auf die Mauren

aufmerksam gemacht, von denen zehn Schiffe gesichtet seien. Wie aber schon in der Angelegenheit Don Gormas und Don Diegos, läſst er es auch hier dabei bewenden, daſs er sagt, es würde ja wohl nicht so schlimm werden. Man könnte die Bürger der guten Stadt Sevilla doch nicht in ihrer Nachtruhe stören! — Jetzt (Sz. 7) wird der Tod des Grafen gemeldet. Ich habe es vorausgesehen, bemerkt der König, und auch hindern wollen, aber schlieſslich hat er sein Schicksal verdient, wie leid es mir auch um ihn tut. Damit ist die Sache abgetan. Daſs er just im Augenblicke, wo das Land in der gröſsten Gefahr schwebt, den tapfersten Helden in Don Gormas verloren hat, die einzige Stütze des Staates, daran denkt er nicht und Voltaire macht darauf aufmerksam, wie leicht und natürlich es hier für den Dichter gewesen wäre, den Tod des Grafen mit der Maurenepisode in Verbindung zu bringen.

N'est ce point un grand défaut, sagt er, de parler avec tant d'indifférence du danger de l'État? N'aurait-il pas été plus intéressant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un embarras non moins grand d'être obligé de punir dans le comte le seul homme dont il espérait des services utiles dans cette conjoncture? N'eut ce pas même été un coup de théâtre que dans le temps où le roi eut dit je n'ai d'espérance que dans le comte, on lui fût venu dire, le comte est mort? Cette idée même n'eut elle pas donné un nouveau prix au service que rend ensuite Rodrigue en faisant plus qu'on n'espérait du comte?

Die Novelle ist zu Ende erzählt, allerdings mit einigen unliebsamen Unterbrechungen. Sie gibt, wie schon erwähnt, die Exposition für das Folgende. Wären nicht die Mauren angekündigt worden, so stünde nichts im Wege, der Anklage Chimenens und der Verteidigung Don Diegos (Sz. 8) gleich das Urteil folgen zu lassen und das Stück mit Aufopferung Rodrigos oder Chimenens oder auch beider zu Ende zu bringen. Corneille aber schwebt ein anderes Ideal vor. Aufgelöst vor Schmerz erscheint Chimene vor dem König und fordert Gerechtigkeit und Strafe für den begangenen Mord. Die „Frechheit“ ist fast vor den Augen des Königs verübt, der das Duell verboten hat. Darum Blut um Blut! „Eure Krone, Gröſse und Majestät, ja das Staatswohl ist durch solche Unbotmäſsigkeit ge-

fährdet!“ — Schlichter und ruhiger weist der alte Diego in seiner Verteidigung die Notwendigkeit der Tat nach. Verdient sie Züchtigung, dann gebühre sie ihm, dem Haupte, und nicht dem Sohne, der nur als sein Arm tätig gewesen sei. Der König will den Rat entscheiden lassen und dann richten; bis dahin solle man sich ruhig verhalten! Das ist die Überleitung zum zweiten Teil des Dramas, den man die Blutrache überschreiben könnte. Tragisch ist sie insofern, als sie dem eigenen Bräutigam gilt, den die Rächerin, trotz der Tat nicht aufhören kann zu lieben. Daraus entspringt das eigentliche psychologische Drama mit all seinen Konflikten, und wäre es eine echte Tragödie, so müfste sie mit dem Untergange der Helden enden, da eine Lösung des Knotens unmöglich ist. Zu einer Katastrophe kommt es indessen nicht.

Um sich zu verteidigen, soll Rodrigo vor dem König erscheinen. Er aber sucht einen anderen Richter im Hause des von ihm Erschlagenen. Er geht seinem Schicksal nach, sucht den Tod und läfst sich nicht durch Bitten und Drohungen der Amme Chimenens zurückweisen. Wie diese gesagt, kehrt Chimene in guter Begleitung vom König zurück. Don Sancho, der junge Geck und Rivale Rodrigos ist bei ihr und drängt sie, ihre Rache selber in die Hand zu nehmen. Auf die Entscheidung des Königs könne sie nicht warten und deshalb möchte sie sich seines Armes und Degens bedienen. Als letztes Mittel will Chimene davon auch Gebrauch machen, nur möchte sie dem Gericht des Königs nicht vorgreifen. — Damit setzt abermals ein neues Element in die Handlung ein, das geignet ist, sie in ihrem weiteren Verlaufe zu hemmen, der heimliche Wunsch Chimenens nämlich, die Blutrache nicht ausführen zu können. Die nächste Szene des dritten Aktes mehrt diese Hindernisse. Chimene offenbart der Vertrauten, was ihr das Herz zerreifst. Sie liebt den Verbrecher, betet ihn an. Wie sehr sich aber ihre Liebe auch ihrer Rache widersetzt, sie mufs verlangen, was sie zu erhalten fürchtet. Umsonst mahnt Elvire zur Ruhe und Mäfsigung, bemüht sich, ihrer Herrin einzureden, dafs ihrer Pflicht dadurch genügt sei, dafs sie die Rache in die Hände des Königs gelegt hätte. Chimene weifs, was Ehre und Pflicht von ihr fordern: Rodrigo verfolgen, verderben und nach ihm sterben:

Elvire.

Après tout, que pensez-vous donc faire?

Chimène.

Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui. 848

Hiermit war der Gang der Tragödie festgelegt. Ohne das Stück als Tragödie zu verderben, durfte Corneille davon nicht abweichen. — Kaum hat Chimene diese Worte gesprochen, als auch der eintritt, dessen Leben sie begehrt. Er selber bietet es ihr an, reizt sie mit allen Mitteln, es ihm zu nehmen, fleht schliefslich um den Tod als eine Gnade aus ihrer Hand. Warten sei nicht ehrenvoll, betont er wie Don Sancho, sie selbst müsse ihren Vater rächen, wie er den seinigen auch selber gerächt hätte und zwar müsse sie es gleich tun. Da verliert sie ihm gegenüber die Fassung und hat damit eigentlich das Spiel schon zur Hälfte verloren. Sie hört ihn an, tadelt ihn nicht, klagt ihn nicht an. Er hat nur seine Pflicht getan. Das frischt ihr an der Liebe erlahmtes Pflichtgefühl wieder auf. Sie mufs sich seiner ebenso würdig zeigen, wie er sich ihrer würdig gezeigt hat; das kann aber nur durch unbarmherzige Verfolgung ihrer Rache geschehen, wennschon sie nun auch ihm gegenüber eingesteht, nichts ausrichten zu können:

Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père;
Mais, malgré la rigeur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir. 984

Auf jeden Fall würde sie nach ihm sterben:

Si j'en obtiens l'effet, je t'engage ma foi
De ne respirer pas un moment après toi. 996

Wir aber sind schon jetzt davon überzeugt, dafs sie gerade dies Eine nicht tun wird, ebensowenig wie Sabine in den Horatiern, die ebenso oft davon sprach. In der folgenden fünften Szene wird an den Maurenfaden aus II, 6 wieder angeknüpft und zwar mit einem fühlbaren Knoten. Der alte Don Diego ist voller Sorge um den Sohn, dem er noch nicht einmal für seine Tat hat danken können. Die ganze Stadt hat er nach

ihm durchsucht und jetzt, wo er ihn endlich findet (Sz. 6), wirft ihm dieser sein „wir sind quitt“ in das Gesicht:

> Je ne me repens point de vous avoir servi;
> Mais rendez-moi le bien que ce coup m'a ravi.
> Mon bras, pour vous venger, armé contre ma flamme,
> Par ce coup glorieux m'a privé de mon âme;
> Ne me dites plus rien; pour vous j'ai tout perdu:
> Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu. 1052

Der Vater aber kennt den Sohn und auch die rechte Medizin für seinen Liebesgram. „Willst Du sterben“, erwidert er ihm, „dann kann dazu Rat werden, nicht aber für ein Mädchen, der leidigen Liebe wegen, das stünde Dir schlecht an. Der Weg zum Tode für Dich führt über das Schlachtfeld! Die Mauren sind da; man begehrt Dich zum Führer! Kehrst Du als Sieger heim, so zwingst Du nicht nur den König zur Verzeihung, sondern auch Chimenen zum Schweigen und zur Liebe.“ — Rodrigo tut, was der König versäumte. Über der alten Sonne, die er mit jugendlich starker Hand ausgelöscht hat, geht er dem Volke als neues Gestirn auf. Die beiden gefangenen Maurenkönige nennen ihn ihren Cid und als Gott und Retter kehrt er zurück. Von seiner Bestrafung kann nun keine Rede mehr sein, das fühlt auch Chimene, wenn sie IV, 1 fragt:

> Et le roi, de quel œil voit-il tant de vaillance? 1093

Dafs sie bei der weiteren Frage, ob er nicht etwa verwundet wäre, erbleicht, läfst erkennen, in welchem Sinne die erste Frage getan ist. Krampfhaft hält sie sich aber auch hier wieder gegen ihre Liebe an die Pflicht. Ihr diese noch mehr zu erschweren, kommt in der nächsten zweiten Szene die Infantin, die sich schon nach der Meldung des Zweikampfes auf die Möglichkeit gefreut hatte, nun doch noch Rodrigo ihr eigen nennen zu dürfen, und zeigt ihr die Unmöglichkeit, weiter auf der Verfolgung Rodrigos zu bestehen. Ist ihr Vater jetzt nicht ersetzt? Heifst es nicht das Vaterland in Gefahr bringen, wenn man den Tod seines Retters verlangt? Höheren Pflichten müssen persönliche nachstehen; das sei aller und auch des Königs Meinung. Trotz alledem, meint Chimene, bleibe ihr keine Wahl. Ja der Heroismus ihrer Rache werde dadurch nur noch erhoben, dafs dieser unerhörte Ruhm Rodrigos

ihn ihr noch liebenswerter mache. Weifs sie doch jetzt erst, was sie an ihm verliert. — Für uns braucht der König nicht erst noch IV, 3 Rodrigo zu versichern, dafs Chimene mit ihrem Rachegeschrei nichts erreichen soll. Das versteht sich von selbst. Corneille kam es hier auch nur auf den ausführlichen und glänzenden Schlachtbericht an. Wie lästig daher Chimene gerade jetzt mit ihrer Forderung dem König kommt (IV, 4) und wie sehr das Parterre gegen sie und für den Helden Partei nehmen mufs, ist zu deutlich, als dafs man nicht hier wie anderswo die Tendenz des Ganzen herausfühlt; die aber zielt nirgends auf das Tragische. Der König beschliefst, sie ihrer Liebe wegen auf die Probe zu stellen. Chimene hört, Rodrigo sei tot und wird ohnmächtig. Jetzt ist ihr Herz auch öffentlich zum Verräter an ihr geworden, Gelingt es ihr nicht, diese Blöfse wieder zu decken, so mufs das Spiel, das sie spielt, als Farce erkannt werden. Sie ist sich dessen auch bewufst und sucht nun sofort Deckung, um die Niederlage womöglich in einen Sieg zu verwandeln. „Es war vor Freude," redet sie sich heraus, „oder, wenn ihr wollt, auch vor Schmerz darüber, dafs er einen so ehrenvollen Tod gefunden haben soll. Er gehört auf das Schaffot. Aber sei es drum," fährt sie fort, „ist er doch so erst recht würdig, für meinen Vater zu sterben!" Durch diese Parade mutig geworden, geht sie nun kühn zum Angriff über, um auch den letzten Zweifel an der Aufrichtigkeit ihrer Gesinnung zu verscheuchen. „Man verachtet meine Tränen", dringt sie auf den König ein, „er ist frei, kann sich alles erlauben. Die Gerechtigkeit ist im Blute seiner Feinde ertränkt, die Gesetze werden an seinen Wagen gekettet, im Triumph hinter ihm hergeschleift, und mir sollte ein Gefallen damit erwiesen sein, dafs man mir mein Recht vorenthält? — Auf denn zu den Waffen! Wer mir seinen Kopf bringt, dem gehöre ich als Siegespreis!" Jetzt ist sie Herrin der Situation. Aber gerade oben auf der Höhe, zu der sie mehr gekränkter Stolz und verletztes Ehrgefühl, als tragische Gröfse hinaufgetrieben hat, tritt die Peripetie ein. Nur einer soll Rodrigo gegenübertreten, bestimmt der König, und dieser Eine kann nur Don Sancho sein, der verhafste Nebenbuhler, der ihr Wort hat! Das mufs ihre Katastrophe werden, die sie sich selbst bereitet hat. Nach ihren

eigenen Worten und nach des Königs Geheifs mufs sie ihn zum Gemahl nehmen, wenn er siegt und sein Sieg ist doch der Zweck dieses Kampfes. Rodrigo hat auch gar nicht die Absicht, sich zu verteidigen. Es wäre unritterlich gehandelt, das zu behalten, was seine Herrin von ihm verlangt und so kommt er V, 1 zum zweiten Mal in ihr Haus, um Abschied von ihr zu nehmen. Die Katastrophe scheint unvermeidlich und nur Chimene allein imstande, sie abzuwehren. Was nicht geschehen sollte, das geschiet jetzt. Jeden Schritt, den Chimene eben in selbstvergessener Kühnheit vorwärts getan, den tut sie nun vor Rodrigo doppelt rückwärts: „Hast Du Furcht vor Don Sancho? Denkst Du so wenig an Deinen Ruhm, oder bist Du blofs tapfer, wenn es gilt, mich zu kränken?“ — Rodrigo aber hat nichts für seine Ehre zu fürchten. — „Nun denn', wenn Du mich je liebtest, verteidige Dich, um mich Don Sancho zu entreifsen, um mich zu zwingen, still zu sein, die Deine zu werden!“

> Puisque, pour t'empêcher de courir au trépas,
> Ta vie et ton honneur sont de faibles appas,
> Sie jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche,
> Défends-toi maintenant pour m'ôter à don Sanche;
> Combats pour m'affranchir d'une condition
> Qui me donne à l'objet de mon aversion.
> Te dirai-je encor plus? va, songe à ta défense,
> Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence;
> Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
> Adieu: ce mot lâché me fait rougir de honte. 1557

Die Blutrache ist aufgegeben, das Stück zu Ende! Hier wie in den Horatiern ist der fünfte Akt eigentlich überflüssig. Die damalige Zeit aber nahm an Fragen, wie sie hier im Konversationsstil und nun gar vor Gericht abgehandelt werden, zu lebhaftes Interesse, als dafs Corneille diesem Verlangen nicht hätte Rechnung tragen sollen. Die Zustimmung des Königs fehlte noch, der Zwang der öffentlichen Meinung, die für eine Vereinigung der beiden Liebenden war und diese Vereinigung auch von höchster Stelle bestätigt hören wollte. Vielleicht besinnt sich auch Chimene noch, wie schon vorher, wenn Rodrigos Gegenwart sie nicht an ihrer Pflicht irre machte. Es wird also weitergespielt. Was aber folgt, ist keine Handlung

mehr, auch keine psychologische. Zudem merkt man auch hier wieder deutlich die Fuge, die diesen letzten Teil (V, 2 ff.) mit dem vorausgehenden verbindet, und wieder mufs die Infantin mit vier Strophen, in denen sie ihre hoffnungslose Liebe zu Rodrigo besingt (V, 2) und mit dem grofsmütigen Entschlufs, ihn nun endgültig Chimenen zu überlassen (V, 3), vor den Rifs treten. In der vierten Szene erst werden wir Zeugen von Chimenens Reuetränen. Der Vater bleibt ungerächt, sie wird entweder die Gemahlin des Mörders, oder dessen, der ihr den Bräutigam raubt. So bittet sie den Himmel, den Kampf unentschieden zu lassen:

> Allez, vengeance, amour, qui troublez mes esprits,
> Vous n'avez point pour moi de douceurs à ce prix:
> Et toi, puissant moteur du destin qui m'outrage,
> Termine ce combat sans aucun avantage,
> Sans faire aucun des deux ni vaincu ni vainqueur. 1665

Aber Don Sancho kehrt zurück, ihrer Meinung nach als Sieger, und nun ist kein Grund mehr vorhanden, ihre Liebe nicht aller Welt offen zu zeigen. Der Pflicht ist ja genügt, Don Gormas Blut gesühnt. Wenn sie nur vor der Ehe mit dem Mörder ihres Glücks bewahrt bleibt. Das soll der König bewirken (V, 6). Von ihm hört sie nun zum zweiten Mal, dafs Rodrigo lebt und empfängt ihn aus seiner Hand. Nicht, dafs sie ihn auf der Stelle heiraten solle, nein, etwa nach einem Jahre, wenn sie sich mehr mit dem Gedanken daran vertraut gemacht hätte. Die Zeit und der König würden das ihrige dazu beitragen. Wie aber der König richtig zum Schlufs Rodrigo gegenüber bemerkt, ist es un point d'honneur, der gegen ihn und seine Verbindung mit Chimene steht und so ist gar nicht abzusehen, wie bei dem Charakter Chimenens eine Vereinigung überhaupt denkbar ist.

> Espère en ton courage, espère en ma promesse;
> Et possédant déjà le cœur de ta maîtresse,
> Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
> Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi. 1840

Damit schliefst das Stück.

Die Charaktere.

Chimene.

Chimene ist nicht nur der Anzahl der Verse nach (437) die Hauptperson des Stückes, sondern auch in jeder anderen Beziehung. Als schlau-verliebtes Mädchen führt sie der Dichter ein und eröffnet mit ihr das Stück. Ihr Vater soll so wollen und so für sie wählen, wie ihr Herz es wünscht. Dafs sie unter allen Umständen als die gehorsame Tochter erscheint, dafür hat die Amme zu sorgen, die ihre Herzensangelegenheiten vor dem gestrengen Vater führen soll. Dieser Aufgabe entledigt sie sich auch zur vollen Zufriedenheit ihrer Herrin; alles geht, wie sie nur wünschen kann und doch beunruhigen sie schon böse Ahnungen:

> Il semble toutefois que mon âme troublée
> Refuse cette joie, et s'en trouve accablée:
> Un moment donne au sort des visages divers,
> Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers. 56

Diese Ahnungen erweisen sich auch nicht als grundlos. Die Väter sind aus Eifersucht aneinander geraten und Chimenens Vater hat den ihres Bräutigams tödlich beleidigt. Das Schlimmste steht zu befürchten. Ihre hohe Gönnerin und Freundin, die Infantin, ist nicht imstande, ihr einzureden, es sei nur ein Wölkchen, das den heiteren Himmel ihrer frohen Hoffnung trübe und bald verschwinden werde. Sie erkennt vielmehr das Sturmzeichen, das ihr friedliches Schifflein aus dem Hafen loszureifsen droht. Wie alle Verliebten ist sie der unruhigen Ruhmsucht feind, die den Mann von der Seite eines geliebten Weibes treibt (II, 3). Aber als Tochter aus einem vornehmem spanischen Hause ist sie in Ehrensachen wohl bewandert,

auch kennt sie ihren Vater und ihren Rodrigo zu gut, um nicht zu wissen, was kommen mufs:

> Les accommodements ne font rien en ce point:
> De si mortels affronts ne se réparent point.
> En vain l'on fait agir la force ou la prudence:
> Si l'on guérit le mal, ce n'est qu'en apparence.
> La haine que les cœurs conservent au dedans
> Nourrit des feux cachés, mais d'autant plus ardents. 472

Ein weiterer Zug ihrer vornehmen Gesinnung ist die Sorge um ihr eigenes Ansehen, das sie Rodrigo gegenüber nicht auf eine heikle Probe stellen möchte.

> ... deux mots de ta bouche arrêtent sa colère,

ermutigt sie die Infantin V. 486, Chimene aber entgegnet stolz:

> S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui!
> Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui?
> Étant né ce qu'il est, souffrir un tel outrage!
> Soit qu'il cède ou résiste au feu qui me l'engage,
> Mon esprit ne peut qu'être ou honteux ou confus,
> De son trop de respect, ou d'un juste refus 492

so dafs auch ihre Freundin zugestehen mufs, dafs sie hochgesinnt und keines niederen Gedankens fähig sei. Als sie ihr aber den Vorschlag macht, Rodrigo einzusperren, um den effet de son courage, den Chimene fürchtet, unschädlich zu machen, da ist sie beruhigt. In demselben Augenblick erscheint aber auch schon der Bote und meldet den Zweikampf. Chimenens Ahnungen haben sich erfüllt; Rodrigo ist der Mörder ihres Vaters geworden und damit ist das Schicksal ihrer Liebe entschieden. Von einer Vereinigung kann nun keine Rede mehr sein, es bleibt ihr nur noch die grausame Pflicht, den Vater am Bräutigam zu rächen. II, 8 eilt sie zum König. Durch ihren beredten Mund schreien die stummen Wunden ihres Vaters nach Vergeltung. Sie ist in der Tat ein guter Anwalt des Getöteten und weifs ihre Sache sehr geschickt zu der des Königs zu machen:

> D'un jeune audacieux punissez l'insolence:
> Il a de votre sceptre abattu le soutien

hebt sie ihre Anklage V. 650 an. Ihres Vaters Blut raucht noch vor Zorn, nicht für den König geflossen zu sein. Solche licence darf ein gerechter König nicht dulden, denn dann sind

auch die Tapfersten nicht vor Rodrigos Übermut sicher V. 684. Wird Don Gormas nicht gerächt, dann mufs den Besten der Mut vergehen, ihrem König zu dienen und schliefslich fordert Blut wieder Blut und hier mehr im Interesse des Königs als im Interesse der Klägerin:

> Enfin mon père est mort, j'en demande vengeance,
> Plus pour votre intérêt que mon allégeance.
> Vous perdez en la mort d'un homme de son rang:
> Vengez-la par une autre, et le sang par le sang.
> Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
> Mais à votre grandeur, mais à votre personne;
> Immolez, dis-je, sire, au bien de tout l'État
> Tout ce qu'enorgueillit un si grand attentat. 696

Wie soll sie ruhig bleiben bei den Trostworten des Königs, der von nun an ihr Vater sein will? Il est juste qu'un meurtrier périsse! V. 738. — Das war die erste Aufwallung gerechten Zornes, die laute Stimme kindlichen Pflichtbewufstseins, das vorläufig noch durch keine zweite ebenso laute innere Stimme beeinträchtigt wird. Erst als sie durch den hierzu gerade am wenigsten berufenen Mund zur Ausübung dieser ihrer Pflicht gedrängt wird, als Don Sancho, der ihr verhafste Nebenbuhler Rodrigos, kommt, um sich ihr als Rächer anzubieten (III, 2), da steigt in ihrem Herzen der Konflikt auf und sie verweist den Zudringlichen auf den Augenblick, wo ein Versagen der königlichen Gerechtigkeit sie nötigen würde, sich seines Armes als letzten Mittels zu bedienen. Hier haben wir den ersten Durchbruch eines Gefühls, das ihr in ihrer Pflichterfüllung hinderlich werden mufs. In der nächsten Szene, als sie mit der vertrauten Amme allein ist, bricht dieses Gefühl dann ganz hervor, hebt der Kampf an, der ihr Leben nun verzehren soll. Sie liebt den Täter, betet den Verbrecher an. Wie schwer es ihr aber auch werden mag, wie sehr sie auch fürchtet, das zu erlangen, worauf ihre Pflicht bestehen mufs, ihre Ehre soll nicht in feigem Stillschweigen ersticken. Wäre es auch ihr eigener Tod, sie mufs auf den Rodrigos bestehen V. 828. Elvire, die dem im Nebenzimmer weilenden Rodrigo ein guter Fürsprecher ist, betont, dafs sie genug getan habe dadurch, dafs sie die Rache dem König anheim gestellt hätte, worauf Chimene antwortet:

Il y va de ma gloire, il faut, que je me venge, . . .
Toute excuse est honteuse aux esprits généreux. 843.

Um ihren Ruf zu wahren und ihre Qual zu enden, bleibe ihr nur übrig:

Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui. 848

Diese Erhebung zu tragischer Gröfse dauert indessen nicht lange. Als Rodrigo eintritt, sich ihr selbst als Sühnopfer darzubieten, da vergifst sie ihre Ehre, hört sie ihn an und mufs sich durch die Art, wie er seiner Pflicht nachgekommen ist, beschämen lassen. Er bestärkt sie aber in ihrem Vorsatz von vorhin und kann sie sich auch nicht dazu hergeben, sein Henker zu werden, so richtet sie sich doch an seinem Beispiel auf. Er hat getan, was ein Ehrenmann tun mufs und sie will nicht hinter ihm zurückstehen, sich seiner ebenso würdig zeigen, wie er sich ihrer würdig gezeigt hat. Dabei soll ihr Vater und ihre Ehre weder seiner Liebe noch seiner Verzweiflung etwas zu danken haben V. 955/6. Va, je ne te haïs point! Gerade das soll ihren Ruhm ausmachen, dafs man weifs, wie sie ihn trotz ihrer Liebe verfolgt. Alles, was sie für ihre Ehre zu fürchten hätte, sei sein Verweilen bei ihr, deshalb: Va-t'-en!

Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père;
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir; 984

und hat sie erreicht, was sie erstrebt, dann:

. . . je t'engage ma foi
De ne respirer pas un moment après toi. 996

Man sieht, das tragische Heldentum wird ihr herzlich sauer gemacht. Rodrigos Sieg über die Mauren erschwert es ihr noch mehr, ja macht es ihr fast unmöglich. Sie sonnt sich in seinem Ruhme und mufs alle Hilfsmittel gebrauchen, sich in ein künstliches Rachegefühl hineinzureden. Was sagt der König zu dem Siege? Rodrigo ist doch nicht verwundet? erkundigt sie sich voller Sorge um den geliebten Helden. Jetzt erkennt sie erst ganz, was sie verliert:

Chacun peut la vanter avec quelque justice;
Mais pour moi sa louange est un nouveau supplice.
On aigrit ma douleur en l'élevant si haut:
Je vois ce que je perds, quand je vois ce qu'il vaut.

Ah! cruels déplaisirs à l'esprit d'une amante!
Plus j'apprends son mérite, et plus mon feu s'augmente:
Cependant mon devoir est toujours le plus fort,
Et malgré mon amour, va poursuivre sa mort. 1168

Davon kann sie auch die Infantin nicht abbringen, die ihr höhere Pflichten vorhält, denen gegenüber es geboten ist, persönliche Angelegenheiten zurückzustellen. Heiraten dürfe sie Rodrigo natürlich nicht, sie möge ihm ihre Liebe nehmen, dem Volke aber sein Leben lassen. V. 1190 Chimenen bleibt trotzdem keine Wahl! Szene 4 kommt sie abermals vor den König, ihn um Gerechtigkeit anzuflehen, und als sie hört, Rodrigo sei seinen Wunden erlegen, da verrät sie sich und ihr Herz durch eine Ohnmacht. Im Verlauf der oben geschilderten Handlung haben wir schon gesehen, mit welcher Schnelligkeit sie diese Niederlage in einen Sieg zu verkehren weifs und wie sie im Feuer entfachter Pflichtbegeisterung unüberlegt die Ritter zu den Waffen ruft und sich selbst als Siegespreis aussetzt. Don Sancho aber hat ihr Versprechen für diesen äufsersten Fall, den sie eben unbedachtsam heraufbeschworen hat und das dämpft ihren Eifer. Sie sieht ein, dafs sie vorschnell gehandelt hat und als nun gar Rodrigo sich weigert, sein Leben zu verteidigen und bereit ist zu sterben, weil sie es will, da tut sie den letzten Schritt von der tragischen Leiter herunter und treibt den Mörder ihres Vaters an, sie Don Sancho abzugewinnen. Damit unterliegt sie. Mag sie diesen Schritt dann auch bereuen, sich auch sagen, dafs auch so für sie nichts zu hoffen ist und dafs Rodrigo unmöglich ihr Gemahl werden kann, so sind wir doch überzeugt, dafs es zu freier Willensentschliefsung oder gar zu freier Tat bei ihr nicht mehr kommen kann. Daher auch ihr törichter Wunsch, der Zweikampf Rodrigos mit Don Sancho möchte unentschieden bleiben V. 1667. Aber nur so kommt sie nicht in die Lage, sich selbst entscheiden zu müssen. Sie verdient Don Sancho in der Tat und Elvire hat ganz Recht, wenn sie ihr vorhält:

Allez, dans le caprice où votre humeur s'obstine,
Vous ne méritez pas l'amant qu'on vous destine;
Et nous verrons du ciel l'équitable courroux
Vous laisser, par sa mort, don Sanche pour époux. 1696

Das scheint sich erfüllen zu wollen und nun überhäuft sie ihren Ritter, der für ihre Ehre mit seinem Leben eingetreten ist, mit Schmähungen; nennt ihn exécrable assasin, traître, macht ihn verächtlich und gibt ihm zu verstehen, daſs er auf den zugesagten Preis nicht rechnen dürfe:

> N'espère rien de moi, tu ne m'as point servie:
> En croyant me venger, tu m'as ôté la vie. 1718

Was sie getan, nennt sie ihr Verbrechen V. 1722.

Übereilt ist sie schon bei der Probe gewesen, auf die sie der König stellte, übereilt hat sie sich auch hier; denn sie hat Don Sancho nicht einmal ausreden lassen und ist in blindem Eifer über ihn hergefallen, wie sie in blindem Eifer den Zweikampf heraufbeschwor. Hier nur ist es ihrer weiblichen List nicht mehr möglich, einen Rückweg ausfindig zu machen; sie hat V, 6 ihr Herz öffentlich gezeigt. Die stolze Festung, hinter der sich ihr Pflichtbewuſstsein verschanzt hat, muſs kapitulieren.

> Ma fille, il ne faut point rougir d'un si beau feu,
> Ni chercher les moyens d'en faire un désaveu.
> Une louable honte en vain t'en sollicite:
> Ta gloire est dégagée, et ton devoir est quitte;
> Ton père est satisfait, et c'était le venger
> Que mettre tant de fois ton Rodrigue en danger.
> Tu vois comme le ciel autrement en dispose.
> Ayant tant fait pour lui, fais pour toi quelque chose,
> Et ne sois point rebelle à mon commandement,
> Qui te donne un époux aimé si chèrement 1772

tröstet sie der König und:

> ... quand un roi commande, on lui doit obéir

antwortet sie ihm V. 1804 trotz ihrer Worte aus V, 4 zu Elvire:

> Quand il serva vainqueur, crois-tu que je me rende?
> Mon devoir est trop fort, et ma perte trop grande;
> Et ce n'est pas assez, pour leur faire la loi,
> Que celle du combat et le vouloir du roi.
> Il peut vaincre don Sanche avec fort peu de peine,
> Mais non pas avec lui la gloire de Chimène;
> Et quoi qu'à sa victoire un monarque ait promis,
> Mon honneur lui fera mille autres ennemis. 1684.

Vorsichtig vergewissert sie sich nur noch beim König, ob diese Ehe mit Rodrigo auch im Einklang mit guter Sitte und mit dem Recht sei, ob gerade sie für das, was Rodrigo dem Staate

geleistet hat, der Lohn sein müsse (worum es sich gar nicht handelt) und ob sie sich nicht des Vatermordes mit schuldig mache, wenn sie das königliche Gebot erfülle. Diese Bedenken beseitigt der König dadurch, dafs er ihr eine Anstandsfrist gewährt:

> Cet hymen différé ne rompt point une loi
> Qui sans marquer de temps, lui destine ta foi.
> Prends un an, si tu veux, pour essuyer tes larmes. 1821

Während dieser Zeit soll Rodrigo die Mauren verfolgen und sich Chimenens noch würdiger machen, so dafs es dann ein Ruhm für sie sei, ihn zum Gemahl zu nehmen und:

> Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
> Laisse faire le temps, la vaillance et ton roi. 1840

Dafs bei solcher Charakterzeichnung keine tragische Figur entstehen konnte, ist leicht einzusehen. Chimene weifs nicht, was sie will und das macht sie vollständig ungeeignet, in einer Tragödie die Hauptrolle zu spielen. Ihr gegenüber bedeutet Camilla in den Horatiern, trotz ihrer Verzeichnung, doch einen gewaltigen Fortschritt! Was geschehen konnte, eine solche Figur wenigstens dramatisch auszugestalten, das hat Corneille getan, wenngleich es ihm nicht geglückt ist, sie von Anfang an mit der Handlung in geschickten Zusammenhang zu bringen. Erst II, 8 beginnt ihr Spiel. Die Tat Rodrigs fordert Vergeltung. Chimene sucht sie da zu erlangen, wo sie rechtmäfsig zu haben ist, beim König und zwar mit allen guten Gründen und mit gutem Geschick. Da sich die Handlung zum gröfsten Teil auf seelischem Gebiet abspielt, so treten naturgemäfs neben äufseren auch innere Kräfte als Spieler auf. So wird Chimene in erster Linie durch ihr Pflichtgefühl zur Rache angetrieben, ferner durch Don Sancho, den Nebenbuhler Rodrigos, der aus eigennützigen Gründen ihr dieses Pflichtbewufstsein schärft und sie zur Beschleunigung der Tat drängt. Drittens aber durch den Täter selbst, der, sich über alle Schicklichkeit hinwegsetzend, bei ihr erscheint und sie zu seinem Henker machen möchte. Hier, wo das Spiel am weitesten vorgedrungen ist, fängt das Gegenspiel an sich zu regen. Der stärkste Gegner aber erhebt sich in Chimenens eigenem Herzen und ihm unterliegt sie auch. Der treuste Bundesgenosse dieses bei der Ausführung der Tat hinderlichen

Gefühls ist ihre Amme Elvire, die sie mit Vernunftsgründen plagt:

> Que prétend ce devoir, et qu'est-ce qu'il espère?
> La mort de votre amant vous rendra-t-elle un père?
> Est-ce trop peu pour vous que d'un coup de malheur?
> Faut-il perte sur perte, et douleur sur douleur? 1692.

Dann wieder Rodrigo selbst, der hier Spieler sowohl als Gegenspieler ist, was sich gleich in dem Liebesduett zeigt, das er in ebenderselben Szene mit Chimene aufführt, in der er gekommen ist, sie, mit dem Schwerte in der Hand, das ihren Vater schlug, zur Rache anzutreiben III, 4. Am hinderlichsten aber wird ihr sein Sieg über die Mauren, der insofern einen Wendepunkt in ihrer Handlung herbeiführen mufste, als er die Tat in ihre eigenen Hände legte. Vom König war jetzt nichts mehr zu erwarten und Chimene war auf sich selbst angewiesen. Hinderlich wird ihr aber neben dem König, der sie nun nicht mehr hören will, auch ihre Freundin, die Infantin mit dem Hinweis darauf, dafs es noch höhere Pflichten gibt als die, die uns persönliches Interesse und die eigene Ehre vorschreiben. Das Spiel verhält sich zum Gegenspiel wie drei zu fünf und es ist danach, wo sie selbst zur Hälfte im feindlichen Lager steht, keine schwierige Frage mehr zu entscheiden, welcher Seite sich der Sieg zuneigen mufs. Sie hat den einzig richtigen Zeitpunkt zum eigenen Handeln versäumt und geht törichter Weise zum zweiten Male an die Stelle, wo sie wissen mufs, dafs nun keine Gerechtigkeit mehr für sie zu haben ist — zum König. Ihre Niederlage daselbst und ihr scheinbarer Sieg sind mit grofsem dramatischen Geschick inszeniert, zu einer Tat aber, auf die doch alles angelegt sein mufs, kommt es nicht; nicht einmal zu einem Abschlufs durch eine Ehe, die in ungewisse Ferne geschoben wird. An dramatischer Gestaltung hat es dieser Figur also keineswegs gefehlt, nur ist sie nicht zu tragischer Höhe erhoben worden. Hätte Chimene vom erregenden Moment der Tat an ihre Liebe fest in ihr Herz verschlossen, den Täter verfolgt und uns dabei sehen lassen, wie dieses tragische Geschick sie selbst zugrunde richtet, dann hätte es eine echte Tragödie werden können. Statt dessen gesteht Chimene ihre unveränderte Liebe nicht nur immer wieder sich selbst, sondern in stufenweiser Steigerung

auch Elvire, Rodrigo, der Infantin, dem Könige und schliefslich aller Welt und macht dadurch die Tat ganz unmöglich. Das ewige hin und her zwischen Pflicht und Liebe ist menschlich und wahr, künstlerisch erhoben ist es aber nicht, am allerwenigsten in die Sphäre, für die es bestimmt war. Es bleibt zum weitaus gröfsten Teil ideales Salongeschwätz einer bestimmten Zeit, die davon nie genug haben konnte. Wir aber wollen die Sprache der Leidenschaft hören, die ewig ist und ihren verderblichen Hauch spüren eben der Katharsis wegen, die uns not tut.

Rodrigo.

Erst an zweiter Stelle steht mit 369 Versen Rodrigo, der Titelheld des Stückes. I, 5 tritt er zuerst auf, im Zwiegespräch mit seinem Vater, der eben von Don Gormas an seiner Ehre geschändet ist. Aber schon anfangs des Stückes sehen wir ihn im Spiegel der Liebe zweier Frauen und hören sein Lob aus dem Munde des tapfersten Mannes seiner Zeit, eben des Don Gormas, dessen Tochter Rodrigo liebt. Er ist aus vornehmsten Hause, n'a trait en son visage qui d'un homme de cœur ne soit la haute image V. 30. So schien er auch der Infantin liebenswert und wäre er ihresgleichen, so würde sie ihn nicht gezwungen haben, sein Herz der Chimene zu schenken I, 2. Ein Ideal also für die Frauen und bald auch für die Männer. Er liebt Chimenen und als sein Vater I, 5 ihn auffordert, ihn am Vater seiner Braut zu rächen, da schwankt er, seiner Liebe wegen, und überlegt, ob es nicht besser sei, sich diesem Konflikt durch den Tod zu entziehen. An Mut fehlt es ihm nicht. Im Gegenteil, als ihn der Vater frägt, ob er Mut habe, da führt er sich mit den Worten ein: Tout autre que mon père l'éprouverait sur l'heure. 261. Doch der Schlag war zu plötzlich und zu hart. Er war dem ersehnten Ziele zu nahe und so konnte wohl auf einen Augenblick seine Liebe gegen seine Ehre aufstehen, aber nur, um ihn sofort zu erkennen zu lassen, dafs beide auf dem Spiele stehen, wenn er nicht sofort tue, was er seiner Familie schuldig ist I, 6. Deshalb tritt er Don Gormas gegenüber, wobei ihm das Feuer der Tapferkeit aus den Augen blitzt 401. Noch

hat er keine Waffe in der Hand gehabt, aber Leute seines Schlages, erwidert er dem hochmütigen Grafen, sind gleich am ersten Streich zu erkennen. „Wer seinen Vater zu rächen hat, dem ist nichts unmöglich“. II. 2. Auch Chimene zweifelt nicht an seinem Mute, noch weniger an dem, was er unter solchen Umständen tun mufs. — Ihr Vater fällt von seiner Hand. Der Pflicht ist genügt, jetzt tritt das Herz wieder in seine Rechte ein. Leicht sich über alle Schicklichkeit hinwegsetzend, erscheint er III, 1 mit dem Schwerte in der Hand, das eben ihren Vater traf, im Hause seiner Braut und mutet ihr zu, das Amt des Henkers an ihm zu verrichten. „Gib mir den Tod aus Gnade,“ fleht er sie an, da Deinen Hafs verdienen, den Tod verdienen heifst“ V. 960. Alle Gründe aber reichen nicht aus, sie zur Rache gegen ihn zu treiben, denn zu deutlich läfst er seine Liebe zu ihr durchblicken und die Szene, die so tragisch anfing, klingt sanft und opernhaft in einem Liebesduett aus. Anstatt sich zur Tat zu härten, hat man sich wechselseitig erweicht. Rodrigo geht

> ... trainer une mourante vie
> Tant que par ta poursuite elle me soit ravie. 994

Diese Stimmung entspricht schlecht der seines alten Vaters, der ihn überall sucht, um ihm für seine Tat zu danken; doch Rodrigo ruft ihm zu: „Jetzt sind wir quitt. Gib mir wieder, was diese Rache mich gekostet hat! Mein Herz ist zu Grunde gerichtet, für Euch habe ich alles verloren!“ Zum Glück weifs der Vater mit solchen Sentimentalitäten fertig zu werden und den Sohn zu sich emporzuziehen, wenn schon die geringschätzige Behandlung seiner Liebe Rodrigo nur noch in seinen Selbstmordgedanken bestärkt.

> Mon honneur offensé sur moi même se venge;
> Et vous m'osez pousser à la honte du change!
> L'infamie est pareille, et suit également
> Le guerrier sans courage et le perfide amant.
> A ma fidélité ne faites point d'injure;
> Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure:
> Mes liens sont trop forts pour être ainsi rompus;
> Ma foi m'engage encor, si je n'espère plus;
> Et ne pouvant quitter ni posséder Chimène,
> Le trépas que je cherche est ma plus douce peine. 1070

Damit ist der Vater auch einverstanden und es paſst gut, daſs die Abwehr der Mauren eine Schlacht nötig macht, in der es sich ruhmvoller für einen Rodrigo stirbt, als um der Liebe willen. Findet er auch dort den Tod nicht, so findet er sich doch selbst. Der König weiſs nicht, wie er ihn für seinen Sieg danken, wie er ihn belohnen soll. Rodrigo errötet in männlicher Bescheidenheit. So stolz er auch dem hochfahrenden Beleidiger gegenübertrat, so durchdrungen von seinem inneren Wert und seiner jugendlichen Kraft, hier hat er nur seine Pflicht getan und bekennt sich noch schuldig, nicht erst den königlichen Befehl zur Übernahme des Kommandos abgewartet zu haben. Und nun das Bild, das er von sich sebst im Schlachtbericht entwirft. Sein schnelles entschlossenes Handeln, sein Geschick als Truppenführer, verdienen ihm das Ansehen der Edelsten, an deren Spitze er stand. Die Gerechtigkeit, die er anderer Tapferkeit widerfahren läſst, sein persönlicher Mut, der die eigene Person nicht schont und sein stolzes Selbstgefühl den Königen der Mauren gegenüber, die Bewunderung und Liebe der Menge, deren Abgott er durch diesen Sieg geworden ist. Von einer Bestrafung kann keine Rede mehr sein; Don Gormas ist zehnfach ersetzt. Ihm aber ist das Leben nichts wert, wenn er es nicht neu aus den Händen seiner gekränkten Chimene empfängt. Diese aber will seinen Tod und da gilt es zu zeigen, daſs er ihren Willen achtet. Don Sancho ist ihm nur der Henker, der in Chimenens Auftrag kommt; der Tod, dem er sich wehrlos auszusetzen gedenkt, ein supplice:

> Je cours à mon supplice, et non pas au combat;
> Et ma fidèle ardeur sait bien m'ôter l'envie,
> Quand vous cherchez ma mort, de défendre ma vie. 1482

Hat er oben seiner Braut absichtlich eine gute Lehre gegeben, sich ihr absichtlich als nachzuahmendes Muster hingestellt, um sie zur Tat aufzureizen, so tut er es hier zum zweiten Male unabsichtlich. Schon in der Schlacht hätte er den Tod gesucht, wäre er damit nicht ein Verräter an seinem Vaterlande geworden. Jetzt aber, wo es sich um seine eigensten Interessen handle und um ihre Ehre, da soll der Tod ihm willkommen sein 1485 ff. Seine Ehre hat dabei nichts zu fürchten, da jedermann wisse, warum der Cid in den Tod

gehe. Damit überwindet er Chimene und nach ihr Don Sancho. Dem Spruch des Königs zufolge hat er nun ein Recht auf ihre Hand:

> Le combat fini, m'amenez le vainqueur.
> Qui qu'il soit, même prix est acquis à sa peine:
> Je le veux de ma main présenter à Chimène,
> Et que pour récompense il reçoive sa foi. 1459

Trotzdem kommt er nicht demander sa conquête V. 1777, sondern bietet ihr von neuem sein Haupt an. Weder das Kampfgesetz, noch des Königs Urteil habe Gültigkeit für ihn, wenn Chimene anderer Ansicht sei. Jede weitere Probe und Prüfung wolle er gern bestehen, nur möge sie nicht andere dabei in Gefahr bringen:

> Mais si ce fier honneur, toujours inexorable,
> Ne ce peut apaiser sans la mort du coupable,
> N'armez plus contre moi le pouvoir des humains:
> Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains;
> Vos mains seules on droit de vaincre un invincible;
> Prenez une vengeance à tout autre impossible. 1794

Chimene heifst ihn aufstehen. Sie fügt sich dem Willen des Königs und abermals zieht der Cid aus, durch neue Heldentaten auch die letzten Bedenken seiner Chimene zu bezwingen.

Von einer Charakterzeichnung im künstlerischen Sinne ist auch hier keine Rede. Rodrigo ist zwar der vollendete Held ohne Fehl und Tadel, der durch seine Liebe einen Augenblick in eine Art tragischen Konflikts gebracht wird, der aber sonst keinerlei Veranlagung zeigt, eine tragische Rolle zu spielen. Die dramatische Entwicklung, die wir bei der Charakterzeichnung Chimenens noch anerkennen mufsten, fehlt hier vollständig. Unvermittelt tritt die Notwendigkeit des Handelns an ihn heran. Die Tat, die die Ehre von ihm fordert, bringt ihn in keinen grofsen Konflikt, wenn man nicht das kurze Spiel mit Selbstmordgedanken als solchen rechnet. Einen Stich ins Komische erhält die Figur aber durch die Art, wie sie Corneille zuletzt noch bramarbasieren läfst; V. 1782 ff. Er aber sowohl wie Chimene fallen III, 4 direkt in das Opernhafte; die Szene klingt in einen Wechselgesang aus:

Don Rodrigue.

O miracle d'amour!

Chimène.

O comble de misères!

Don Rodrigue.

Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!

Chimène.

Rodrigue, qui l'eût cru?

Don Rodrigue.

Chimène, qui l'eût dit?

Chimène.

Que notre heur fût si proche et sitôt se perdit?

Don Rodrigue.

Et que si près du port, contre toute apparance,
Un orage si prompt brisât notre espérance?

Chimène.

Ah! mortelles douleurs!

Don Rodrigue.

Ah! regrets superflus!

Chimène.

Va-t'-en, encore un coup, je ne t'écoute plus.

Die Infantin.

Doña Uracca, die Infantin von Castilien, wird gewöhnlich als eine der überflüssigsten Personen des Stückes bezeichnet. Dafs sie aber der Verszahl nach mit Don Diego zusammen von Corneille auf eine Stufe gesetzt ist, beide haben je $226^1/_2$ Vers, zeigt, dafs der Dichter sie doch anders einschätzte als seine Kritiker. Hier handelt es sich vorerst darum, ihrer Charakterzeichnung nachzugehen; welche Rolle sie nach Corneilles Absicht im Drama zu spielen bestimmt war, werden wir später sehen. Schon in der zweiten Szene des ersten Aktes finden wir sie voller Ungeduld Chimenen erwartend, mit der sie über Rodrigo plaudern will. Ihrer Vertrauten ist diese Unruhe schon längst aufgefallen und ihre Herrin zögert auch nicht, ihr den Grund davon zu verraten:

Ce n'est pas sans sujet: je l'ai presque forcée
A recevoir les traits dont son âme est blessée.
Elle aime don Rodrigue, et le tient de ma main,
Et par moi don Rodrigue a vaincu son dédain:
Ainsi de ces amants ayant formé les chaînes,
Je dois prendre intérêt à voir finir leurs peines. 70

Eigentlich handelt es sich mehr darum, ihren eigenen Qual ein Ende zu bereiten, denn ihr Herz kann nicht los v Rodrigo und diese Liebe brennt um so heifser, je heimlich sie ist V. 78. Schon bei Nennung seines Namens pocht ihr d Herz. Natürlich würde sie eher ihr Leben lassen, als si soweit erniedrigen, dafs sie, eines Königs Tochter, einem ei fachen Ritter ihre Gunst schenkte:

Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.
Quand je vis que mon cœur ne se pouvant défendre,
Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre.
Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens. 104

Von der Vereinigung Rodrigos mit Chimenen hängt als ihre Ruhe ab, deshalb arbeitet sie daran, ihn zu verliere und hängt doch mit allen Fasern ihres Herzens an ihm. Da ist ihr tragischer Konflikt, dem sie zu unterliegen droht, wenn sie nicht stark genug ist, sich über Standesvorurteile hinwegzusetzen und noch aufserdem den Kampf mit Chimenen aufzunehmen. Zwiefach ist ihr Herz gespalten und kein Ausweg für sie, in ein friedliches Fahrwasser ihrer Wünsche zu gelangen:

Je sens en deux partis mon esprit divisé:
Si mon courage est haut, mon cœur est embrasé;
Cet hymen m'est fatal, je le crains et souhaite:
Je n'ose en espérer qu'une joie imparfaite.
Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas,
Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas. 124

Bei alle dem fühlt sie aber durchaus preziös. — Sie solle auf den Himmel hoffen, der ihren tugendhaften Bestrebungen die gesuchte Ruhe schenken würde, predigt ihr salbungsvoll die Hofdame, aber der Infantin süfseste Hoffnung ist, keine Hoffnung mehr zu haben (135) und als sie allein ist, da schickt sie ein echtes Prinzessinnengebet zum Himmel empor: „Lieber Gott“ fleht sie, „sichere meine Ruhe und meine Ehre.

he ich mein Glück nicht im Glück anderer?“ Dann rechnet ihm vor, wie es sich um das Wohl und Wehe dreier ıschen handle und dafs sich daher eine gröfsere Anstrengung ıerseits lohne V. 141 ff.

So sehen wir sie gleich bei ihrem ersten Auftreten als ische Hoffigur, in deren Kopf die Welt sich anders malt, in anderen Köpfen; denn davon, dafs Rodrigo sie je geliebt, nirgends eine Andeutung zu finden, noch dafs sie ihn je u gezwungen hätte, die Freundin zu lieben. Vers 485, zu menen gesprochen:

> Il est trop amoureux pour te vouloir déplaire,

496: Je fais mon prisonnier de ce parfait amant,

erspricht ihren Worten in Vers 68:

> . . . par moi don Rodrigue a vaincu son dédain.

r aber könnte eine andere lieben, dem eine Königstochter Herz geschenkt hat? Da mufs sie ihn ja wohl selbst u gezwungen haben! So gänzlich ohne liberale Ansichten Dingen der Liebe ist sie indessen doch nicht. Stirbt sie h lieber, als dafs sie ihre hohe Abkunft vergäfse, so recht-igt sie sich doch Leonoren gegenüber und sagt, dafs

> . . . . . . dans les belles âmes
> Le seul mérite a droit de produire des flammes;
> Et si ma passion cherchait à s'excuser,
> Mille exemples fameux pourraient l'autoriser. 96

Angelegenheiten der Welt liegen aber doch zu tief unter als dafs sie sie in ihrer rechten Gröfse sehen könnte. sich das Gerücht vom Streit der Grafen verbreitet, da cht sie Chimenen Mut ein. Viel Geschrei, meint sie II, 3, das wenig zu geben ist. Es wird so schlimm nicht werden:

> Tu n'as dans leur querelle aucun sujet de craindre:
> Un moment l'a fait naître, un moment va l'éteindre.
> Elle a fait trop de bruit pour ne pas s'accorder,
> Puisque déjà le roi les veut accommoder;
> Et tu sais que mon âme, à tes ennuis sensible,
> Pour en tarir la source y fera l'impossible. 466

bevorstehende Hochzeit wird alles wieder in das Gleich-icht bringen. Don Diego ist zu alt und Rodrigo durch i Worte aus Deinem Munde zu besänftigen V. 486. nene belehrt sie eines Besseren und aus höchstem Munde

wird ihr die Anerkennung zu Teil, dafs sie hochgesinnt und keines niederen Gedankens fähig sei 493 ff. Da kommt die Nachricht vom Zweikampf Rodrigos mit Don Gormas und weg sind alle guten Vorsätze und Vernunftsgründe! Don Gormas kann fallen und dann ist eine Vereinigung Rodrigos mit Chimenen unmöglich.

> Mon repos m'abandonne, et ma flamme revit.
> Ce qui va séparer Rodrigue de Chimène
> Fait renaître à la fois mon espoir et ma peine;
> Et leur division, que je vois à regret,
> Dans mon esprit charmé jette un plaisir secret. 512

Ihr Herz fliegt hinter Rodrigo her, den Chimene ihrer Meinung nach schon verloren hat. Ihre königliche Phantasie ist geschäftig, den geliebten Ritter sich ebenbürtig zu machen: Zu was mag er es noch bringen, wenn er den Grafen besiegt! Ganze Königreiche können ihm zufallen, die unterjochten Mauren vor ihm zitternd und anbetend auf den Knieen liegen (man sieht, wie die Maurenepisode sich bereits ankündigt) und seine Liebe ihr Ruhm werden:

> Je puis en faire cas, je puis l'aimer sans honte. 533

Was sie eben Chimenen gegenüber als unwahrscheinlich hinstellte, daran ist jetzt, wo ihre Liebe wieder aufflammt, kein Zweifel mehr:

> Rodrigue est offensé; le comte a fait l'outrage;
> Ils sont sortis ensemble: en faut-il davantage? 550

Ob aber auch Rodrigo ihre Gefühle teilt? Diese Frage Leonorens bringt sie wieder auf die Erde und sie gesteht: je suis folle et mon esprit s'égare V. 553. Das Gefühl der Hilflosigkeit kommt über sie und wirft sie wieder in die Arme ihrer Hofdame:

> Viens dans mon cabinet consoler mes ennuis.
> Et ne me quitte point dans le trouble où je suis. 556

Erst im vierten Akt, nach dem Maurensiege, begegnen wir ihr wieder. Dort in der zweiten Szene kommt sie, um mit ihrer Freundin zu weinen, die ihr aber das Recht dazu bestreitet. Aufrichtig wären diese Tränen kaum gewesen, denn ihre Liebe zu Rodrigo ist durch seine Heldentat nicht etwa ausgelöscht. Die Perspektive, die sich ihr im zweiten Akt

im Taumel ihrer Liebe aufgetan hat, läfst jetzt deutlich ihren Verschwindungspunkt erkennen und da ist es gut, Chimenen auf etwa Kommendes vorzubereiten. Wie sie das tut, ist echt weiblich. Sie sagt ihr alles Schmeichelhafte mit allen Ausdrücken der Bewunderung für diesen jungen Mars, der ihrer Wahl nur zur Ehre gereiche V. 1160. Gestern wäre es noch Pflicht gewesen, ihn zu verfolgen, heut aber nicht mehr. Heut sei Rodrigo die einzige Stütze des Staates, die Liebe und Hoffnung des Volkes; ihn töten hiefse das Vaterland in Gefahr bringen. Willst Du uns den Feinden ausliefern? Was haben wir Dir getan, dafs sich Deine Verfolgungswut auch gegen uns richtet? Bis dahin waren es königliche Worte, die die Freundin auf einen höheren Weg der Pflicht leiten sollten. Jetzt aber spricht das verliebte Weib aus ihr, wo sie unvermittelt fortfährt:

> Ce n'est pas qu'après tout tu doives épouser
> Celui qu'un père mort t'obligeait d'accuser;
> Je te voudrais moi-même en arracher l'envie;
> Ote-lui ton amour, mais laisse-nous sa vie. 1190

Nous heifst hier natürlich so viel wie mir. Nachdem sie abermals den eigentlichen Zweck ihres Kommens hinter tönende Worte von den höheren Pflichten gegen das Vaterland versteckt hat, heifst es wieder:

> . . . crois-moi, c'est assez que d'éteindre ta flamme;
> Il sera trop puni s'il n'est plus dans ton âme; 1202

und glaubst Du denn, dafs der König Dich noch erhören wird? V. 1204, Akt V, 2, machen sich all diese widerstreitenden Gefühle in vier lyrischen Strophen Luft und klingen in stille Ergebung aus. Mitleid mit sich selbst, dem armen Königskinde, das nicht zu seinem Geliebten kommen kann und das sich in Liebesqual verzehrt; dann ein kurzes Aufbäumen gegen die dem Herzen hinderliche Konvention und schliefslich:

> Il est digne de moi, mais il est à Chimène;
> Le don que j'en ai fait me nuit.
> Entre eux la mort d'un père a si peu mis de haine.
> Que le devoir du sang à regret le poursuit:
> Ainsi n'espérons aucun fruit
> De son crime, ni de ma peine,
> Puisque pour me punir le destin a permis
> Que l'amour dure même entre deux ennemis. 1596

Der Vertrauten gegenüber, die gerade zur rechten Zeit eintritt, um den Entschlufs dieser letzten Strophe zu befestigen (V. 3), steht die Intrigantin in ihr auf, die wie Chimene V. 1684 noch hundert Mittel bereit hat, dem Geger beizukommen:

Mais plutôt quel espoir me pourrais-tu défendre?
Si Rodrigue combat sous ces conditions,
Pour en rompre l'effet, j'ai trop d'inventions.
L'amour, ce doux auteur de mes cruels supplices,
Aux esprits des amants apprend trop d'artifices. 1610

Leonore erweist sich aber bis zuletzt als die Fleisch und Blut gewordene Stimme der Vernunft. Sie hat Chimenen durchschaut und deckt als kühler Beobachter ihrer Herrin die Falten dieses Herzens auf, das einen Kampf sucht, qui force son devoir, et l'autorise enfin à paraître apaisée V. 1626. Rodrigo und Chimene lieben sich und aufserdem pafst für die Königstochter nur ein König. Darauf noch etwas verliebte Sophistik der Infantin:

Mon inclination a bien changé d'objet.
Je n'aime plus Rodrigue, un simple gentilhomme;
Non, ce n'est plus ainsi que mon amour le nomme:
Si j'aime, c'est l'auteur de tant de beaux exploits,
C'est le valeureux Cid, le maître de deux rois. 1636

aber nur zum Schein. Es ist ihr nicht ernst damit, ebensowenig wie mit der Intrigue, die sie Leonoren kurz vorher androht. Und wenn er jetzt eine Krone trüge:

Je ne veux point reprendre un bien que j'ai donné.
Puisqu'en un tel combat sa victoire est certaine,
Allons encore un coup le donner à Chimène.
Et toi, qui vois les traits dont mon cœur est percé,
Viens me voir achever comme j'ai commencé. 1644

Das geschieht V, 7 in der letzten Szene, die sie mit den Worten eröffnet:

Sèche tes pleurs, Chimène, et reçois sans tristesse
Ce généreux vainqueur des mains de ta princesse. 1774

Das sind auch ihre letzten Worte im Stück.

Dafs diese Figur vorzüglich in ein Lustspiel pafst und allein schon den Titel einer Tragikomödie, den Corneille seinem Stücke zuerst gab, rechtfertigen würde, liegt auf der Hand. Auch ihr hat der Dichter keine dramatische Ausgestaltung zu

teil werden lassen und später werden wir sehen, was ihn bewogen haben mag, sie in ein Spiel hineinzuziehen, mit dem sie eigentlich nirgends durch eine Handlung verknüpft ist.

Don Gormas und Don Diego.

Don Gormas und Don Diego sind die Väter des Heldenpaares Rodrigo und Chimene; der eine scharf im Profil, der andere en face gezeichnet: Starrheit und Schärfe des Charakters im Gegensatz zur milden und versöhnlichen Art des anderen. Don Gormas, der gestrenge Vater, die Stütze des Staates, dem die höchsten Ehren und Würden als etwas Selbstverständliches gebühren, der es deshalb nicht fassen kann, dafs der König zum Erzieher seines Sohnes gerade Don Diego erwählt, den er sich als Nebenbuhler seines hohen Alters wegen gar nicht hat denken können. Sa valeur, sagt er von ihm,

> en son temps sans pareille,
> Tant q'a duré sa force, a passé pour merveille;
> Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
> Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois. 36

Sein Stolz und sein Ehrgeiz sind auf das allerempfindlichste gekränkt. Den Rest von Loyalität, die er dem schwachdn König gegenüber noch fühlt, wirft er respektlos beiseite und entpuppt sich als Frondeur allerschlimmster Sorte. Die Könige sind auch nicht mehr als wir, meint er, können sich irren, und verstehen nicht gegenwärtiges Verdienst zu lohnen, und als ihm der König befiehlt, die Don Diego zugefügte Beleidigung zu sühnen, da weigert er sich dem Folge zu leisten. Ein wenig Ungehorsam, meint er, werde ihm nichts schaden. Habe er ein Verbrechen begangen, so genüge sein Verdienst, das wett zu machen. Bei diesem König, ist er überzeugt, kann er es schon darauf ankommen lassen. Hängt nicht von seinem Leben der Staat ab? Soll er sich fürchten vor einem Zepter, das ohne ihn der Hand seines Trägers entfallen würde?

> Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
> Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne. 382

Zu dieser Unbotmäfsigkeit gesellt sich eine schimpfliche Unehrerbietigkeit gegen das Greisenalter. Wie wohltuend sticht dagegen die königstreue Gesinnung seines Rivalen ab,

der es unschicklich findet, da zu forschen, wo der König seinen Willen geäufsert hat V. 164, der voller Milde und versöhnlicher Stimmung ist. Willig erkennt er an, dafs der König nur vergangenes Verdienst lohnen wollte, und dafs Gunst bei der Wahl ebensoviel Anteil hatte als eigener Wert V. 162. Don Gormas aber weist jedes freundliche Entgegenkommen barsch und voller Hohn zurück und will auch von einer Vereinigung der beiden Kinder nichts mehr wissen. Rodrigo könne jetzt bessere Partien machen. Hohn und Beleidigungen steigern sich zu roher Gewalttätigkeit. Don Gormas schlägt den Greis in das Gesicht und um aller Schmach die Krone aufzusetzen, tritt er den Vernichteten mit Füfsen:

> Ton épée est à moi; mais tu serais trop vain,
> Si ce honteux trophée avait chargé ma main.
> Adieu: fais lire au prince, en dépit de l'envie,
> Pour son instruction, l'histoire de ta vie:
> D'un insolent discours ce juste châtiment
> Ne lui servira pas d'un petit ornement. 236

Dem König, der ihn zur Abbitte auffordert, läfst er sagen, er möge über sein Leben verfügen, zu bereuen hätte er nichts und für sich allein fügt er hinzu: und zu fürchten noch weniger V. 393. Ebenso kurz angebunden und hochmütig ist er Rodrigo gegenüber. Zu der ersten Beleidigung, die er dem Vater angetan hat, fügt er eine neue für den Sohn hinzu und liefert diesem auch noch einen persönlichen Grund zur Rache. Er fällt von Rodrigos Hand und wir gönnen ihm seinen Fall. Unser Mitleid ist auf Seiten Diegos, der bei aller Schmach, die er von seinem Gegner erduldet, dessen Tugenden dennoch gerecht wird, indem er ihn dem Sohne als ein Muster der Tapferkeit und als grand capitaine hinstellt 281. Don Diego ist auch bereit, die Folgen der Tat seines Sohnes auf sich zu nehmen. Er sei das Haupt, plaidiert er vor dem König, Rodrigo nur sein Arm. Sei Strafe nötig, so müsse sie das Haupt treffen und er sterbe gern, denn hätte er weniger lange gelebt, so wäre er nicht beschimpft worden. Auch des Sohnes Weltschmerz macht ihn nicht irre. Nicht dafs wir quitt wären, entgegnet er ihm, im Gegenteil! ich bleibe Dein Schuldner, denn die Ehre steht höher als die Liebe:

> Porte, porte plus haut le fruit de ta victoire:
> Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire!

Et d'autant que l'honneur m'est plus cher que le jour,
D'autant plus maintenant je te dois de retour.
Mais d'un cœur magnanime éloigne ces faiblesses;
Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses!
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir. 1059

Er hat sich in seinem Blute nicht getäuscht. Rodrigo geht den Weg der Pflicht und Ehre und voller Stolz kann der Vater seinem Könige zwei gefangene Maurenfürsten vorführen. Lebt in diesem Sohne sein Geist, dann braucht dieser, obgleich noch heifs von der Schlacht, auch keine Rast, um auf's neue in die Schranken zu treten, besonders wenn die Ehre es erfordert; am allerwenigsten soll er eine Ausnahme von der allgemeinen Regel in Ehrenhändeln machen. Und stünden alle der Reihe nach auf, um für Chimenen gegen ihn zu kämpfen, sein Ruhm dürfe durch keine Vergünstigung seitens des Königs geschmälert werden V. 1421. Nur keine üble Nachrede ertragen müssen! — Alles geht, wie er es nur wünschen kann und der Ausdruck seiner Freude über Chimenens Eingeständnis ihrer Liebe vor dem König V, 6 sind seine letzten Worte im Stück:

Enfin elle aime, sire, et ne croit plus un crime
D'avouer par sa bouche un amour légitime. 1742

Zwei in Komplementärfarben gemalte Figuren. Die eine des Kontrastes wegen der anderen gegenübergestellt. Don Gormas in seiner übertrieben harten Zeichnung streift knapp an der Karrikatur vorbei und wenn Corneille meinte, solcher Zeichnung besonders zu einer tragischen Wirkung zu bedürfen, so verkannte er die seiner Kunst ureigensten Bedingungen, die ihm vor allen andern Künsten die Mittel boten, seine Geschöpfe in Raum und Zeit frei zu entwickeln. Hier wie in der Charakterisierung seines Horace pfuschte er den Malern in das Handwerk, die freilich, da ihnen nur eine kärgliche Fläche zu Gebote steht, alles aufbieten müssen, um durch Vereinigung der hervorstechenden Züge eine Gestalt auch nur etwas glaubhaft zu machen. Zudem steht der Raum, der diesen beiden Figuren und besonders der des Don Gormas vom Dichter gegönnt wurde, in keinem Verhältnis zum Gesamtbilde der Handlung.

Der König.

Don Ferdinand, der König von Castilien, steht der Verszahl nach, seine Rolle zählt 198 Verse, an fünfter resp. vierter Stelle, wenn man berücksichtigt, dafs die Rolle der Infantin und die Diegos gleiche Verszahl haben. (Chimenens Vater hat nur 107 Verse.) Angekündigt wird uns der König schon durch Don Gormas. Aus der kühlen Gleichgültigkeit, mit der ihm dieser in den Bart trotzt und sich seinem Befehle nachzukommen weigert, bekommen wir schon II, 1 keine hohe Meinung von seinem königlichen Ansehen und II, 6 wird unsere Achtung vor seiner Person durch ihn selbst nicht gesteigert. Don Arias hatte Auftrag, dem stolzen Grafen den königlichen Befehl so schonend wie möglich beizubringen. Was er aber zurückmeldet, ist wenig schmeichelhaft für den König:

> Je l'ai de votre part longtemps entretenu;
> J'ai fait mon pouvoir, sire, et n'ai rien obtenu. 560

Anstatt nun in gerechtem Zorn aufzubrausen, beklagt sich dieser wehleidig über so wenig Respekt und Liebe:

> Il offense don Diègue, et méprise son roi! 563

schreibt mir Gesetze vor! aber wenn er der Kriegsgott selber wäre, er soll sehen, was es heifst, mir nicht zu gehorchen. Greift ihn! gleich heute! soit qu'il résiste ou non. Sehr schneidig darf das nicht gesprochen werden, denn der jugendliche Don Sancho wagt nicht nur um Aufschub für Don Gormas zu bitten, sondern läfst sich auch nicht durch den König den Mund verbieten:

> Don Sanche, taisez-vous, et soyez averti
> Qu'on se rend criminel à prendre son parti.

Don Sanche.

> J'obéis, et me tais; mais de grâce encor, sire,
> Deux mots en sa défense. 582

Der König hört ihn an; und was schlägt Don Sancho vor? Eben das, was der König, seines Verbotes wegen, alle Ursache hat zu bestrafen, ein neues Duell! Ihr seit respektlos, meint der König, aber ich verzeihe Eurer Jugend und um ihn zu belehren, zeigt er ihm die Gründe, die ihn leiten!

> D'ailleurs l'affront me touche: il a perdu d'honneur
> Celui que de mon fils j'ai fait le gouverneur;

S'attaquer à mon choix, c'est se prendre à moi-même,
Et faire un attentat sur le pouvoir suprême. 606

er reden wir nicht mehr davon, fährt er fort, übrigens
len die Mauren da sein; zehn Schiffe sind gesichtet. Laſst
Wachen verdoppeln und damit genug für heute Abend!
r wollen die Stadt nicht im Schlaf stören. Die nächste
ne meldet den Tod des Grafen. Konnte er ihm ungelegener
rben als eben jetzt? Aber Don Ferdinand hat das voraus-
ehen und auch hindern wollen. Die Strafe ist jedoch gerecht,
leich ihm der Verlust eines solchen Mannes nicht ganz
ichgültig ist:

A quelques sentiments que son orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit, et son trépas m'afflige. 646

ch mit Chimenen fühlt er und will hinfort ihr Vater sein.
r Übertretung des Duellverbotes aber gleich die geforderte
afe folgen zu lassen, dazu kann er sich nicht entschlieſsen.
ht etwa im Hinblick darauf, daſs ihm nach Don Germas
rlust der kühne Rodrigo unentbehrlich werden könnte,
dern weil die Sache zu wichtig ist, als daſs er sie allein
scheiden möchte. Deshalb mahnt er auch hier wieder zu
he und Geduld:

Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs. 739

he ist ihm überall die erste Bürgerpflicht und so läſst man
ch ihn in Ruhe und die Maurenschlacht geht vor sich, ohne
ſs er darum weiſs. Als er früh erwacht, bringt ihm Don
ego die vornehmen Gefangenen seines Sohnes. Den Sieger
lohnen, bekennt sich seine Macht als zu gering. Don Gor-
s ist ihm reichlich ersetzt, er hat weder durch seinen Ver-
t, noch durch die Maurenschlacht die geringste Unruhe
habt und ist in gnädigster Stimmung:

. . . deux rois tes captifs feront ta récompense.
Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence.
Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.
Sois désormais le Cid. 1225

imene kann lange warten, fügt er hinzu, ich höre sie nicht,
sei denn, sie zu trösten V. 1255. „Aber erzähle Rodrigo, wie
g es zu?“ — Noch glänzt das Behagen über die so groſsartig
n ihm gewonnene Schlacht auf seinem friedlichen und zu-

friedenen Antlitz, als die lästige Chimene schon wieder er scheint. Hätte er ihr doch II, 8 nicht eine Aburteilung zu gesagt 737! Zum Glück bringt ihn Don Diego durch ein kurze Bemerkung über Chimenens Liebe zu Rodrigo auf eine guten Einfall. Er ist grad in Stimmung, eine kleine Komödi zu inszenieren und siehe da, der Streich gelingt. Chimen verrät ihr Herz. An der Aufrichtigkeit ihrer Rache muſ billig gezweifelt werden und damit ist er Herr der Situatio Wenn er nur nicht durch eine Ungeschicklichkeit wiede beinahe alles verdorben hätte! Als König sollte er weiblich Eigenart besser zu schonen verstehen, die er hier und V. 1461 mehr wie unzart verletzt, wenn er zu Chimenen sagt:

> Avant que d'accuser ...
> Consulte bien ton cœur, Rodrigue en est le maître:
> Et ta flamme en secret rend grâces à ton roi,
> Dont la faveur conserve un tel amant pour toi. 1392

Die Wirkung dieser Worte bleibt auch nicht aus. Aufgebrach darüber fordert nun Chimene das von ihm, was er als Köni doch wehren muſste und nach Chimenens Forderung am Über treter strafen sollte: einen neuen Zweikampf, um ihre durc den König verdächtigte Ehre wiederherzustellen. Was e auch von guten Gründen gegen das Duell vorbringt, er muſ sich abermals schwach zeigen und nachgeben, trotzdem e eben erklärt hat:

> J'en dispense Rodrigue: il m'est trop précieux
> Pour l'exposer aux coups d'un sort capricieux; 1412

Rodrigos Vater bittet selber darum und so wird die Stütz des Staates zum zweiten Mal auf das Spiel gesetzt. Um abe zu zeigen, daſs der König den Kampf nicht billigt, muſs de Hof sich das Schauspiel versagen und Don Arias erhält Be fehl, den König zu vertreten und diesem den Sieger vorzu führen. Chimene soll ihn aus seiner Hand empfangen. – Das Glück bleibt Don Ferdinand treu. Rodrigo ist Siege und der König hat die Freude, zwei Herzen, die sich liebe zusammenzugeben. Was den Punkt der Ehre und Schicklich keit angeht, der gegen eine Vereinigung spricht, da meint e sollen sie die Zeit und ihren König sorgen lassen:

> Le temps assez souvent a rendu légitime
> Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime. 1814

Man kann nicht sagen, dafs diese Figur Don Fernandos besonders königliche Züge aufwiese, noch dafs sie überhaupt in eine Tragödie passe. Sie ist durchaus im Charakter des Lustspiels gehalten oder streift doch wenigstens hart an seine Grenze. Es braucht nur noch die Lokalfarbe geändert zu werden und das ist hier die Sprache, dann sind wir da, wo diese Rolle hinpafst. Von Don Gormas läfst sich fast dasselbe sagen, denn in mancher Beziehung bedingen sich beide Rollen. Ohne diesen kläglichen König wäre eine solche Feloni des Grafen nicht gut denkbar. Dazu kommt noch, dafs Charaktere so spröden Gefüges, wie die des Grafen, schlecht zu Tragödienfiguren passen. Es geht ihnen wie den geraden Linien in Gemälden. Man liebt sie nicht. Eine gewisse Biegsamkeit ihres Wesens mufs vorhanden sein, soll die Spannung, auf die ein Drama doch ausgeht, nicht nachlassen. Für die Komödie ist das etwas anderes, die braucht solche Übertreibungen, rechnet mit starken Gegensätzen, die, wenn sie nicht zu Handlungen treiben, in der Tragödie wenig Wert haben.

Corneille hat diese Figuren vielleicht ernst genommen, das aber ändert nichts an der Möglichkeit, sie anders auszulegen. Es ist mit dem geschriebenen Worte anders als mit dem gesprochenen. Wehe dem Künstler, der seinen Werken erst noch einen Kommentar mitgeben mufs. Deshalb hat Ibsen Recht, wenn er es ablehnt, den Darstellern seiner Stücke Andeutungen darüber zu machen, wie sie die Rollen aufzufassen hätten. Das ist ihre Sache und eben dieser Umstand ist es gerade, der diesen Kunstwerken stets neues Interesse sichert und sie, wenn sie echt sind, auch nie veralten läfst.

Diesem nicht ernst zu nehmenden König gesellt sich als komische Figur noch Don Sancho hinzu. Keck und kühn behält er das letzte Wort, auch nach dem Befehl des Königs, zu schweigen II, 6. Chimene und Leonore sind von seinem Unwert überzeugt, er aber hofft, Chimenen zu erringen und den Sieger über die Mauren im Zweikampf zu überwinden. Am komischsten wirkt er V, 6, wo er sich glücklich schätzt, von Rodrigo besiegt zu sein und somit wesentlich zur Vereinigung der beiden Liebenden beigetragen zu haben V. 1759 ff. Sonderbar ist, dafs Chimenens Vater ihn seiner Tochter für

würdig befindet V. 25. Corneille gebrauchte ihn als Kontrastfigur zu Rodrigo und um Chimenens Qual durch seine Zudringlichkeit zu vermehren.

Tragödie oder Komödie?

Das Personenverzeichnis des Stückes weist demnach mehr Lustspielcharaktere als tragische auf; nicht einmal Chimene ist tragisch und Elvire kennt ihre Herrin, wenn sie sie III, 3 warnt, sich in keine tragische Situation einzulassen, für die sie nicht geschaffen sei V. 829. Rodrigos Vater stellt seinem Sohne III, 6 dasselbe Zeugnis aus. So hat also Corneille mit diesen Figuren weder eine Tragödie noch eine Komödie geschaffen. Ein Schauspiel kann man es auch nicht gut nennen, dazu sind die einzelnen Themen und Motive zu wenig straff zu einer einheitlichen Gesamthandlung zusammengezogen. Es kommt den Auftretenden mehr auf Definitionen an, auf Entwicklung der Begriffe von Ehre, Liebe und Pflicht, als auf geschlossenes dramatisches Spiel und Gegenspiel. In den Horatiern gilt für einen noch guten Teil des Stückes dasselbe. Wir erinnern nur an die spitzfindigen Auseinandersetzungen über Ehe und Verlöbnis etc. zwischen Camilla und Sabine. Wie wenig organisch das Ganze ist, zeigt sich am besten darin, dafs man einzelne Szenen und Dialogpartien schubladenartig herausziehen und in entsprechende Fächer der Horatier einschieben könnte. So die lyrische Klage Rodrigos über Pflicht und Liebe I, 6, die mutatis mutandis ebenso Curiace halten könnte, so II, 8 die Anklage und Verteidigungsszene, so III, 5 die Szene, wo der Vater den Sohn sucht, um ihm für seine Tat zu danken, durch die er die Familienehre gerettet habe; so IV, 3 den Freispruch des Königs und IV, 4 Chimenens Wunsch, dafs der Kampf unentschieden bleiben möchte, da die Liebende dem Sieger doch nicht angehören könne etc. Andere Partieen lassen sich aus dem Zusammenhang lösen, ohne dafs man sie vermissen würde, (cf. die Komposition) oder sind zu selbständig behandelt und lassen es deshalb zu keiner durchgehenden dramatischen Entwicklung kommen. Was geboten wird, ist in den meisten Fällen dialogisierte Epik, hier und da dramatisch verlebendigt, aber nirgends auf einen Hauptkonflikt und eine Haupthandlung drängend. So hat Garnier

die Troas des Seneca bearbeitet, daſs er den zweiten Akt derselben zum dritten machte, den dritten aber zum zweiten etc. Nisard in seiner Abhandlung über Seneca gibt das Rezept für diese Mosaik der Stücke des römischen Tragikers aus Beschreibungen, Deklamationen und Sentenzen, die alle nach Belieben aneinandergereiht wären. Cf. dazu Ebert, S. 158 f. Die Charakterisierung überwiegt durchaus bei Corneille und die Art, wie sie vorgenommen wurde, kam dem Interesse der Zeit und dem französischen Geschmack im weitesten Sinne entgegen. Begeistert sahen sich die vornehmen Kreise mit dem, was ihren Hauptunterhaltungsstoff ausmachte in idealer Form auf die Bühne gebracht. Zudem hatte das Duell aktuelles Interesse für sie und dieses Thema mag in den ruelles das tägliche Brot der Konversation abgegeben haben. Was jeder dachte und zu sagen wünschte, das fand er im Cid auf das glänzendste ausgesprochen, sodaſs er daran seinen Witz und seinen Stil üben konnte. Die dramatische Handlung interessierte dies Publikum noch nicht. Hatte doch Corneille selbst alles auf die Frage zugespitzt, ob Chimene ihren Rodrigo nach seiner unglücklichen Tat noch heiraten dürfe oder nicht und, wie um das Interesse am Stück wachzuerhalten, diese wichtige Frage gar nicht beantwortet. So konnte der Disput darüber in den Salons weiter fortgesetzt werden (cf. Ibsen). Daſs dies aber wirklich so war, zeigt Corneille in der Kritik des Cid, wo er die curiosité merveilleuse des Publikums als besonderen Rechtfertigungsgrund für die Verletzung der bienséance durch den Besuch Rodrigos bei Chimenen anführt. Im übrigen aber sind Kritiken von Künstlern über ihre eigenen Werke für die Beurteilung derselben oft von höchst zweifelhaftem Werte. Ebert nennt Corneilles Selbstkritiken wahre Muster zur Illustration des Komischen. Wie wenig sich Corneille noch darüber klar war, worin das Wesen und die Aufgabe seiner Kunst bestand, das zeigt gerade die Kritik des Cid am besten. Man lese dort nur die Rechtfertigung seiner Figur des Königs. Alles, was er dort anführt, beweist nur, daſs diese Figur künstlerisch unbrauchbar war und nur den Historiker von Fach befriedigen sollte, der von Kunst nichts versteht.

Die innere Komposition.

Wir kennen die Handlung und ihre Träger. Auf welche Weise hat nun Corneille die beiden zu einem Ganzen verarbeitet?

Zwei Themen waren zu verflechten: Die Tat Rodrigos und die Rache Chimenens. Die Tat als Ursache der Rache füllt die beiden ersten Akte und ist zugleich die Exposition. Dramatisch wurden beide dadurch, daſs der Bräutigam den Vater der Braut erschlug und die Braut sich gezwungen sah, Blutrache am Bräutigam zu üben; tragisch aber insoweit, als Chimene den festen Vorsatz faſst, diese Rache gegen den Geliebten trotz ihrer Liebe durchzusetzen und nach ihm zu sterben. Die Liebe im Kampf mit der Pflicht spielt also die Hauptrolle im Stück und demnach hat auch das Liebesdrama den Hauptanteil am Ganzen. Es zieht sich durch ungefähr zwei Drittel der 32 Szenen. Da sich dieses Drama hauptsächlich auf psychologischem Gebiet abspielt, wurde ihm zur Erhöhung seiner Bedeutung ein Eifersuchtsspiel eingeflochten, das ungefähr ein Sechstel des Ganzen in Anspruch nimmt. Es setzt in der zweiten Szene des ersten Aktes ein, belebt sich in der Mitte des zweiten Aktes, um im fünften zu erlöschen. Die Mitte bleibt frei davon und ist allein dem Liebesdrama in seiner höchsten Entfaltung gewidmet. Der tiefste Niedergang des Liebesdramas (III, 4) ist die höchste Höhe des Eifersuchtsspieles, nämlich der Zweikampf Rodrigos mit Don Gormas, während der Schiedsspruch des Königs IV, 5 resp. V, 7, der Rodrigo das Leben und die Braut schenkt, sein Ende ist. Das Eifersuchtsdrama kommt indessen nicht in Konflikt mit dem Liebesdrama. Es ist als

mehr oder weniger heimlicher Kampf im Herzen der Infantin ein Spiel im Spiele und hat auf den Gang der übrigen Handlungen nicht den mindesten Einfluſs. Man kann diesen Faden deshalb auch mit gröſster Leichtigkeit aus dem dramatischen Geflecht herausziehen. Nur an einer einzigen Stelle ist ein schwacher Versuch gemacht, der Infantin Spiel mit dem Chimenens zu verknüpfen. Nämlich IV, 2, wo nach Belebung der Hoffnungen Doña Urracas diese den Versuch macht, Chimenen zu bestimmen, Rodrigo nicht mehr zu lieben. Doch Chimene ahnt nicht, was im Herzen ihrer Freundin vorgeht. — Dieses Eifersuchtsspiel der Infantin hat sein männliches Gegenstück in der Rolle Don Sanchos, nur mit dem groſsen Unterschiede, daſs ihre wenigen Verse, es sind nur 57 1/2, mit dem Hauptspiel verflochten sind. II, 6 tritt Don Sancho auf, um vor dem Könige im Interesse seiner Liebe zu Gunsten Don Gormas zu sprechen. III, 2 kehrt er wieder, Chimenen zur Rache gegen seinen Nebenbuhler zu treiben und erhält für den Notfall ihre Zusicherung, als Kämpe für sie aufzutreten. IV, 5 erinnert er sie an dieses Versprechen und wird angenommen. V, 5 meldet er, was er ausgerichtet hat und rechtfertigt sich in der folgenden Szene wegen des Miſsverständnisses Chimenens, dem er nicht wehren konnte. Wie wenig gelungen auch die Inszenierung gerade dieses Miſsverständnisses ist, so zeigt sie uns doch, welchen Wert Corneille dieser Figur Don Sanchos für die Komposition des Stückes beimaſs. Deshalb lieſs er sie auch gleich in der ersten Szene anmelden.

Weiterhin kam die Maurenepisode für die Komposition in Betracht. Sie umschlieſst den dritten Akt, wie ein Reifen das Faſs und beträgt ein Achtel des Ganzen. Trotz ihrer Kürze spielt sie doch eine bedeutende Rolle. Schon im Kapitel über die Handlung haben wir gesehen, wie gerade der Maurensieg die Blutrache unmöglich macht und eben deshalb geeignet war, ihr als äuſserste Steigerung zu dienen. Eine erste Andeutung dieser Episode findet sich II, 5, wo die Infantin Rodrigo im Geiste schon auf dem Thron von Granada sitzen sieht und die Mauren anbetend vor ihm auf den Knieen liegen. II, 6 werden dann die Mauren ganz unvermittelt durch den König gemeldet. III, 6 zieht Rodrigo gegen sie und erzählt IV, 3 ihre Niederlage. — Wie wenig dieses Motiv von Corneille

künstlerisch ausgebeutet wurde, haben wir schon gesehen. II, 6, wo die Ankündigung der Mauren so glücklich für das Drama mit der Meldung von Don Gormas Tod zusammentraf, war der Fingerzeig gegeben, wie Corneille hier wirksam verknüpfen mufste und IV, 1 der weitere, wie das Drama zur Tragödie erhoben werden konnte.

Die beiden Hauptstränge des Stückes sind jedoch der Duellmord und die Blutrache. Wie wir schon sahen, hat Corneille den Versuch gemacht, das Liebesdrama gleich anfangs mit dem Duellmord zu verknüpfen, ihn aber bald wieder aufgegeben. Die Handlung geht vor sich, ohne dafs etwas zu ihrer Hinderung geschieht, weder von Seiten der Frauen, noch von der des Königs. Es bleibt hier wie dort bei guten Vorsätzen, die noch dazu zu spät gefafst werden. Der Duellmord umfafst 13 zusammenhängende Szenen. Sein tragischer Ausgang wird Szene 1 durch die trüben Ahnungen Chimenens angedeutet, sein erregendes Moment liegt in der 3. Szene, wo Don Gormas Rodrigos Vater tödlich beleidigt; der tragische Konflikt in der 6. Szene, wo Rodrigo zwischen Liebe und Pflicht schwankt; die Katastrophe schliefslich in der 13. Szene, (II, 7) wo Don Gormas fällt. Da der Anklage und Verteidigung (II, 8) kein Spruch folgt und II, 6 versäumt wurde, den Beklagten in die Maurenaffaire hineinzuziehen, haben wir hinter II, 8 die Hauptcaesurstelle des Dramas.

Der zweite Hauptstrang ist die Blutrache, die mit der Anklage gleich hinter der Tat II, 7 einsetzt und 19 Szenen füllt. Dieser Einsatz eines neuen Themas kurz vor Aktschlufs ist wenig glücklich gewählt. Schon in der 5. Szene (III, 4) befinden wir uns auf der Höhe, von der aus wir den Abhang hinuntersehen können. Rodrigo erscheint im Hause des Erschlagenen, bittet Chimenen um das, was sie erstrebt und erhält es nicht. Noch zweimal indessen erfährt die von hier aus fallende Handlung eine kräftige Steigerung: In der achten Szene IV, 1 durch den Maurensieg, der die Tat einzig und allein in die Hände Chimenens legt und in der zwölften IV, 5 durch den König, der unbedachter Weise Chimenen dazu treibt, sich selbst als Kampfpreis für den Rächer ihrer Ehre auszusetzen; dann geht es schnell abwärts. V, 1 in der dreizehnten Szene zwingt Chimene Rodrigo zur Verteidigung und

dadurch zum Siege über Don Sancho und besiegelt in der 17. und 18. Szene ihren moralischen Sturz (V, 5 u. 6). Die letzte, 19. Szene (V, 7) enthält nur noch die amtliche Beglaubigung dieser Niederlage, die freilich in diesem Sinne von Corneille nicht gewollt ist. Nichts desto weniger wird aber hier statt der Heldin die Tragödie selber zu Grabe getragen. — Mit wie viel Geschick das Auf und Nieder der Entwicklung dieses Teiles des Dramas vom Dichter behandelt ist, haben wir im Kapitel über die Handlung ausgeführt; welche Momente die Rache erschweren, sie zum Teil und dann ganz unmöglich machen und schliefslich dem Gegenspiel zum Siege verhelfen.

Die äufsere Komposition.

Die vier Materien des Duellmordes, der Blutrache, der Eifersucht und des Maurensieges sind in fast symmetrischer Gleichmäfsigkeit verarbeitet und halten sich, was ihre Gruppierung um den Mittelpunkt herum betrifft, die Wage. Der Mittel- und Schwerpunkt des Ganzen aber ist der dritte Akt, von Szene eins bis vier, die den Kern des psychologischen Dramas enthalten: Rodrigo und Chimene, sich zur Rache antreibend und doch an der Ausführung hindernd. Dieses Mittelstück ist symmetrisch angelegt. Seine beiden äufseren Szenen, nämlich 1 und 4, behandeln Rodrigo und sein Anliegen, die beiden inneren aber seine Helfer und Widersacher: Don Sancho, der sich Szene 2 Chimenen als Rächer anbietet und Elvira, die Szene 3 Chimenen warnt, in ihrer Rache nicht zu weit zu gehen. Symmetrie zeigt sich ferner darin, dafs sowohl vor als nach diesen vier Hauptszenen Don Diego als Verteidiger seines Sohnes steht. Oben, II, 8 verteidigt er ihn gegen seine Braut, unten III, 5 resp. 6 gegen ihn selbst. Weist er oben dem König das Rechtmäfsige der Tat seines Sohnes nach, so unten diesem selbst das Unrecht seines Vorhabens, sich das Leben nehmen zu wollen. Kommt Rodrigo oben vom Felde der Ehre, so schickt ihn unten der Vater abermals dorthin. Und noch weiter von diesem Mittelpunkt nach aufsen: Oben der Sieg Rodrigos über Don Gormas II, 7, unten sein Sieg über die Mauren IV, 1. Hier wir dort hinter der Szene.

Diese Symmetrie, die in den Horatiern zur Virtuosität ausgebildet ist, erklärt hier wie dort den oft wiederkehrenden Parallelismus einzelner Szenen, Charaktere und Aussprüche.

Ein Zweikampf eröffnet die Haupthandlung, ein Zweikampf schliefst sie wieder. Hier wie dort ist es ein Stellvertreter des eigentlich dabei Interessierten, der kämpft. Im ersten Duell der Sohn für den beleidigten Vater, im zweiten der Nebenbuhler für die beleidigte Geliebte. Man könnte noch darauf hinweisen, dafs beiden Kämpfen ein Schwanken des Siegers vorausgeht (I, 6 und V, 1). Von der doppelten Nebenbuhlerschaft haben wir schon gesprochen: Chimene wird von Rodrigo und Don Sancho geliebt. Rodrigo von Chimenen und der Infantin. Beide Rivalen unterliegen ohne Groll und billigen die Vereinigung Chimenens mit Rodrigo. Ferner haben wir zwei Falschmeldungen von Rodrigos Tod, zwei Besuche Rodrigos bei Chimenen. Andere zahlreiche Parallelen sind mehr auf die Befangenheit Corneilles bei der Ausführung, als auf die planmäfsige Komposition des Stückes zu setzen und sprechen hier nicht mit. Interessant und für die Entwicklung der Kunst Corneilles lehrreich ist die Art, wie er diese oben besprochenen Materien auf die einzelnen Akte zuschnitt.

Die Aktkomposition.

Im ersten Akt gehören die beiden ersten Szenen den Frauen, die erste der Chimene, die zweite der Infantin; die vier übrigen den Männern und zwar so, dafs je ein Duolog mit einem Monologe wechselt. Don Diegos Klage über die erlittene Schande, Szene 4, entspricht Rodrigos Klage über sa peine in der sechsten Szene. Vergleichen wir damit die Horatier, so finden wir auch dort als Personen der drei ersten Szenen die Frauen, während die vier folgenden Szenen ebenfalls den Männern gehören. In den Horatiern aber schliefst hinter der dritten Szene der Akt. Dieser Vergleich zeigt uns auch ganz deutlich die Gründe, die Corneille veranlafsten, die von fast allen Kritikern für überflüssig gehaltene Figur der Infantin der Hauptfigur zuzugesellen. Es geschah mehr zur Stärkung der Partei und des äufseren Gleichgewichtes wegen, als aus innerer dramatischer Nötigung. Chimene allein schien ihm als Träger der Vorhalle dieses Baues zu schwach. Hier wie dort zog er zwei Frauen in das Spiel, wenn auch hier noch ohne konstruktive Bedeutung für das Ganze.

Der zweite Akt ist der regelmäſsigste des ganzen Stückes. Er enthält 8 Szenen, von denen die achte ihm nur angegliedert ist. Materiell und organisch gehört sie nicht dazu. Scheiden wir diese Anklageszene vorläufig aus, so sehen wir, daſs je zwei Szenen wie Schalen um einen Kern herum sitzen. Die vier äuſseren gehören den Männern, die drei inneren den Frauen; die äuſseren haben den Zweikampf zum Inhalt, die inneren die Furcht und die Hoffnung, die er erregt. In der Mitte aber, Szene 4, erscheint der Bote und meldet, daſs der Kampf vor sich geht! Sehen wir das Schema:

Akt II.

A. Die Männer.

1. Szene: Don Arias versucht vergeblich, Don Gormas zur Abbitte zu bewegen.
2. „ Rodrigo fordert Don Gormas zum Zweikampf heraus.

B. Die Frauen.

3. Szene: Die Infantin tröstet die hoffnungslose Chimene und verspricht ihr Hilfe.
4. „ Ein Page meldet, daſs man kämpfe.
5. „ Der Infantin Hoffnung, Rodrigo zu erhalten, wird dadurch belebt.

C. Die Männer.

6. Szene: Der König gibt Befehl, den ungehorsamen Grafen zu verhaften.
7. „ Don Alonso meldet den Tod des Grafen.

Die künstliche Anlage und der absolut symmetrische Bau sind augenscheinlich, ebenso das künstlerische Prinzip, das dann in ausgiebigster Weise in den Horatiern befolgt wurde. Daſs Szene 8, die die Anklage Chimenens und die Verteidigung Don Diegos bringt, mit diesem in sich geschlossenem Kompositionsstück nichts zu tun hat, kann danach nicht in Abrede gestellt werden.

Von der Bedeutung des III. Aktes für Handlung und die Komposition haben wir schon gesprochen. Er enthält das

Kernstück der ganzen Anlage, den Mittelpunkt des psychologischen Dramas. Er ist um so interessanter, als Corneille hier noch nicht so frei mit seinen Kompositionsmitteln schaltete, als wie später in den Horatiern, wo er, der Wichtigkeit der Sache gemäfs, auch einen breiteren Raum für sie schaffte. Wie nun schon II, 7, ist auch hier im dritten Akte hinter der vierten Szene eine deutliche Caesur fühlbar. Fiel dort eine Szene ab, so hier zwei, die fünfte und die sechste, die Don Diego allein und zusammen mit Rodrigo zeigen. Der Akt hat folgendes Schema:

Akt III.

A. Rodrigos Sühneanerbieten.

Szene 1: Rodrigo im Hause des Erschlagenen.

B. Förderer und Gegner der Rache.

Szene 2: Don Sancho bietet sich Chimenen als Rächer an.
„ 3: Elvire spricht im Interesse Rodrigos.

C. Rodrigos Sühneanerbieten.

Szene 4: Rodrigo fordert Chimen auf, ihn zu töten.

„ 5: Don Diego sucht seinen Sohn.
„ 6: Don Diego schickt Rodrigo gegen die Mauren.

Auch hier sehen wir wieder, dafs der erste Teil des Aktes, Szene 1—4 eine streng symmetrische Anlage zeigt. Die beiden äufseren Szenen entsprechen einander, ebenso die beiden inneren, zwischen denen auch die Mitte des ganzen Stückes liegt. Hinter ihnen mufste aber unbedingt der Aktschlufs folgen. Die Bühne bleibt leer; mit Szene 5 beginnt ein neues Spiel: die Maurenepisode. Die Schlacht fällt zwischen den 3. und 4. Akt, ihr Bericht bildet den Glanz- und Mittelpunkt des folgenden IV. Aktes.

Akt IV.

Rodrigos Freispruch.

Szene 1: Chimene zu Elviren: Rodrigo hat gesiegt? Was sagt der König dazu?

Szene 2: Die Infantin zu Chimenen: Gib Rodrigo frei!

„ 3: Der König zu Rodrigo: Du bist frei, erzähle wie es zugegangen! — Schlachtbericht. —

„ 4: Don Ferdinand: Chimene kommt! Wir wollen sie auf die Probe stellen.

„ 5: Chimene fordert einen Kämpen und setzt sich selbst als Kampfpreis.

Dieser Akt ist in seiner Anlage und Ausführung der lebendigste und dramatischste des ganzen Stückes. Rodrigo hat einen glänzenden Sieg erfochten. Der Vater Chimenens ist ersetzt, ihr eigenes Herz und die Freundin drängen zur Aufgabe der Rache. Der König spricht den Übeltäter seiner Schuld und Strafe ledig, treibt aber durch ein unbedachtes Wort die schon halb gewonnene Chimene zu leidenschaftlicher Umkehr auf den Weg der Rache. Hier, wo wirkliches Leben durch die Szenen pulsiert, ist auch von künstlich schematischem Bau keine Rede mehr. Dafs der kunstvolle Schlachtbericht genau in der Mitte steht, wird man nur natürlich finden.

Bedeutend matter setzt der letzte und fünfte Akt ein. Nur in seinen letzten drei Szenen erinnert er etwas an die dramatische Lebendigkeit seines Vorgängers. Die Einschiebung der Infantin mit ihrem Monolog und ihr Spiegelgefecht mit Leonoren, Szene 2 und 3, werden hier mehr wie oben (I, 2 und II, 5) als störend und hemmend empfunden. Der einzige Grund für ihr Auftreten kann nur darin gefunden werden, dafs Corneille im Monolog der Infantin V, 2 das Gegengewicht zu den übrigen Monologen des Stückes suchte. Zwei Monologe im ersten Teil: I, 4 und I, 6 und zwei im zweiten: III, 5 und V, 2. Die Szenenverteilung ist folgende:

Akt V.

Chimenens Niederlage.

Szene 1: Rodrigos Abschied von Chimenen und ihre Bitte, sie zu erkämpfen.

„ 2: Der Infantin Monolog über ihre Hoffnungslofsigkeit.

Szene 3: Die Infantin zu Leonoren: Schenken wir ihn Chimenen zum zweiten Male!
„ 4: Chimene: Ich kann dem Sieger nicht gehören; möchte der Kampf doch unentschieden bleiben!
„ 5: Chimene verrät sich Don Sancho.
„ 6: Chimene erklärt sich dem König.
„ 7: Chimene gibt ihre Rache auf.

Eine Aktzusammenstellung ergab für die Horatier das nach allem Vorhergegangenen nicht mehr überraschende Resultat, dafs auch die Akte nach einem unverkennbaren Schema symmetrisch gruppiert und abgeteilt waren. Dieses System der Aktgruppe findet sich im Cid noch nicht. Ein Blick auf die Vers- und Szenenzahl zeigt das:

I.	Akt:	Einführung	6	Szenen	zu 350	Versen.
II.	„	Das Duell	8	„	„ 390	„
III.	„	Das Sühneanerbieten .	6	„	„ 360	„
IV.	„	Der Maurensieg . . .	5	„	„ 364	„
V.	„	Chimenens Fall . . .	7	„	„ 376	„

Wir haben also 32 Szenen zu 1840 Versen; die Horatier wiesen nur 27 Szenen mit 1782 Versen auf. Kann man das schon einen Fortschritt nennen, so noch mehr, dafs Corneille in den Horatiern die zweite Hälfte des zweiten Aktes dazu benutzte, die Männer den Frauen gegenüberzustellen.

Im Cid sind die verschiedenen Handlungen noch nicht miteinander verknüpft. Der am kunstvollsten komponierte Akt des Cid war, wie wir sahen, der zweite. Corneille mufs mit besonderer Liebe daran gearbeitet haben, denn er nahm, nach Abtrennung der 8. Szene, das Schema unverändert in die Horatier hinüber und wies ihm dort den Ehrenplatz in der Mitte an. Dafs dem wirklich so ist, zeigt ein Vergleich der inneren Szenen. Sowohl im Cid als auch in den Horatiern wird an diesen Stellen dasselbe Thema von der Hoffnung und Hoffnungslosigkeit abgehandelt. Hier wie dort sitzen um diesen weichen psychologischen Kern die harten Schalen des Kampfes, hier wie dort herrscht dieselbe Symmetrie bezüglich der Szenenzahl. Siehe das Schema im zweiten Teil.

Auch der dritte Akt im Cid bietet interessante Vergleichungspunkte zur Aktkomposition der Horatier. Wir er-

kennen in seiner Anlage dieselbe Caesur, die wir auch
IV. Akt der Horatier finden. An beiden Stellen gehören
beiden letzten Szenen nicht zum sonst einheitlichen Aktinl
In den Horatiern sowohl als auch im Cid läuft die Mi
linie des Stückes durch das Herzstück der Komposition.
Cid liegt die Mitte hinter III, 2, in den Horatiern in II
beide Male also da, wohin der Dichter den Schwerpı
seiner Ausführug verlegte.

Die Szenenkomposition.

Die Szenenkomposition des Cid bietet ein noch ziem
einfaches Bild gegenüber der späteren kunstreichen Szei
ausgestaltung in den Horatiern. An vielen Stellen aber zei
sich die deutlichen Ansätze zu den dort ausgebildeten Forı
Nicht nur, dafs sich eine grofse Anzahl von Versen, ebı
wie in den Horatiern, zu Gebinden von meist vier Versen
sammenfassen lassen; es finden sich auch abgeschlossene Stü
die dem Inhalt nach fünffach gegliedert sind und ein]
erkennbares Kernstück haben. Nur steht es noch nicht in
Mitte und die fünf Glieder sind nur einmal nach dem Sch
a + b + c + b + a geordnet, nämlich II, 8 Vers 696—732.
handelt sich dort um die Verteidigungsrede des alten Di

a)	Weil ich zu lange gelebt habe, bin ich beschimpft worden	8 Verse
b)	Was keiner vermochte, das hat der Graf getan	6 „
c)	Hätte ich keinen Sohn, so müfste ich meine Schande mit in das Grab nehmen	6 „
b)	Rodrigo war nur meine Hand, die Ihr nötig habt	8 „
a)	Lafst mich für ihn sterben, ich sterbe gern.	8 „

Trotzdem die Verse der Zahl nach noch nicht korrespondie
wie in den Horatiern an solchen Stellen, so ist die An
doch klar nach dem dort geübten Schema gebaut. Die a-Stı
behandeln die Klage über das Alter und den Wunsch a
scheiden, die b-Stücke die Beleidigung und den Rächer,
Kern oder Omphalos, das Wesentliche der Ausführung,

ıslöschliche Schande. Fünf Glieder, wennschon ohne ppierung, enthalten auch noch folgende Stücke: V, 1 ꞩ 1480—1500, wo die Rede Rodrigos inhaltlich nach 4 + 4 + 4 + 6 Versen abteilbar ist; ferner die Antwort nenens, Vers 1501—1522 in 8 + 4 + 4 + 4 + 2 Versen und Erwiderung Rodrigos 1523—1546 in 6 + 4 + 6 + 4 + ersen. Siehe den Text im II. Teil.

In den Horatiern hatten wir das szenische Kompositions-ma öfter so behandelt gefunden, dafs die Mitte c ein önliches, intimes Moment enthält, das aber der Verszahl ı das schwächste Stück der Gliederung war. Auch hierzu et sich der Ansatz im Cid; so II, 6 V. 583—592 und noch licher III, 3 V. 793—802. Beide Stücke sind auf die Form 2 + 4 zu bringen. Wir lassen zur sofortigen Kontrolle es zweite Stück gleich hier folgen:

Chimène.

Enfin je me vois libre, et je puis sans contrainte
De mes vives douleurs te faire voir l'atteinte;
Je puis donner passage à mes tristes soupirs;
Je puis t'ouvrir mon âme et tous mes déplaisirs.

Mon père est mort, Elvire; et la première épée
Dont s'est armé Rodrigue, a sa trame coupée.

Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau!
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste. 802

lere Stellen mit der Kernfrage oder Entscheidung in nster Verszahl sind I, 1 V. 17—52, wo nach 5×4 Versen Entscheidung: ma fille peut l'aimer et me plaire in 2 Versen eben ist, denen 4 + 6 + 4 andere folgen. Siehe die Text-be im II. Teil. Auch I, 4 enthalten die beiden Verse

Faut-il de votre éclat voir triompher le comte,
Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte? 250

Entscheidungsfrage, der 3×4 Verse voraufgehen und 4 + 6 se folgen. I, 2 Vers 91—124 darf ebenfalls hier genannt den, wennschon das Hauptstück mit 4 Versen und seinem travaille à le perdre, et le perd à regret V. 115 an vor-ter Stelle zwischen je 8 Versen steht. Siehe Teil II, wo

noch einige andere Stellen abgedruckt sind, die unsere obigen Ausführungen beweisen sollen.

Es bleibt hier nur noch die Komposition der beiden lyrischen Partien zu besprechen übrig, die ebenfalls viel einfacher gehalten ist, als wie die der Horatier. I, 6 schliefst der Akt mit einem sechsstrophigen Monologe zu je 10 Zeilen. Rodrigo grübelt hier über Sein und Nichtsein ehe er sich zur Tat entschliefst. Die Szene entwickelt in den einzelnen Strophen folgende Gedankengänge:

1. Strophe: Weh mir Armen! So nahe am Ziel!
2. „ Meine Ehre und meine Liebe bereiten mir unendliche Qual.
3. „ Meine Aussicht ist, unglücklich durch die eine und ehrlos durch die andere zu werden.
4. „ Kein Ausweg ist denkbar; so ist es am besten dafs ich sterbe.
5. „ Aber sterben und ein schimpfliches Andenken hinterlassen?
6. „ Ich werde mein Blut rein hergeben, so wie ich es erhalten habe!

Dafs die erste Strophe nur eine Einleitung, eine Klage enthält ist deutlich; erst die übrigen fünf geben die Reflexion über das, was nun zu tun ist. Die zweite könnten wir mit „Zweifel“ überschreiben, die dritte steigert diesen Zweifel. Mit der vierten kommt die Höhe: Mourons du moins sans offenser Chimene. Strophe fünf enthält die Umkehr und die letzte den Entschlufs zur Tat. Also abermals eine Fünfteilung mit dem Höhepunkt in der Mitte. Dafs die Einleitung für das eigentliche Kompositionsschema meist nicht mitrechnet, haben wir in den Horatiern oft genug nachgewiesen.

Nicht ganz analog ist das Gegenstück dazu komponiert, der vierstrophige Monolog der Infantin V, 2. Immerhin hebt auch er, enbenso wie I, 6, mit der Klage über ihr Geschick an und bringt, gleich wie jener, Zweifel, Entschlufs und Umkehr.

Betrugen in den Horatiern die strophisch abteilbaren Glieder schon $61^1/_2$ % des Ganzen, so haben wir im Cid erst etwa 41% davon; das sind ungefähr 760 Verse.

Vergleich des Cid mit den Horatiern.

In den voraufgehenden Kapiteln haben wir schon öfter Gelegenheit gehabt, auf Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten hinzuweisen, die unser Stück mit dem ihm folgenden der Horatier hat. Hier soll noch im einzelnen der Versuch gemacht werden, vergleichend nachzuweisen, wie in der Tat ein guter Teil der Steine, aus denen die Horatier aufgebaut wurden, aus demselben Bruche stammen, wie die des Cid.

I, 1 erinnern schon die bösen Ahnungen, die Chimene am Entscheidungstage hat, an die der Camilla in den Horatiern I, 2. Auch Camilla steht vor der Entscheidung, die ihr den Bräutigam gibt oder nimmt. Ferner

I, 2 der Hinweis Leonorens auf die Abstammung ihrer Herrin und was sie ihrer Stellung schuldig ist an die Art, wie in den Horatiern die Spieler immer wieder an ihr edles Römertum ermahnt werden, um jeder Schwächeanwandlung zu begegnen. In beiden Stücken kehrt dieses Motiv öfter wieder. Cid II, 5 V. 528; V, 4 V. 1630; Hor. I, 1 V. 24 ff.; II, 5 V. 601; III, 5 V. 984; IV, 3 V. 1193 f.

Auch die Nebenbuhlerschaft spielt in Cid gleich anfangs dieselbe Rolle, wie in den Horatiern; nur daſs sie in den Horatiern in ihrem Verhältnis zur Camilla klar gestellt wird, cf. V. 163 ff., im Cid aber nicht. Dort weiſs Chimene überhaupt nicht, daſs sie das Herz Rodriges nicht allein besitzen soll. Die beiden betreffenden Szenen ähneln sich auch in sofern, als hier wie dort die Vertraute vorgeschickt wird, um die Herrin zu unterhalten, resp. auszuhorchen, C. I, 2 V. 136, H. I, 2 V. 128 hier wie dort, weil die Infantin sowohl als Sabine nicht so viel Melancholie zeigen wollen.

Dazu kommt die gleiche Art, wie hier Rom und dort Rodrigo das Horoskop gestellt wird. Was kann aus Rodrigo

noch werden, rechnet sich II, 5 V. 534 ff. die Infantin vor, wenn er den Grafen besiegt und in den Horatiern lesen wir I, 1 V. 39 ff. dasselbe mit Bezug auf Rom.

Wie sich die Kämpfer gegenübertreten, ist ebenfalls bemerkenswert. Im Cid II, 2 tritt Don Gormas stolz und hochfahrend auf und sieht Rodrigo schon als Leiche. In den Horatiern II, 1 fühlt sich Curiace bereits besiegt, erkennt sich schon als römischen Untertan. Er sowohl wie Rodrigo haben vor ihrem gröſseren Gegner eine hohe Achtung. C. 413, H. 366. In beide Szenen spielt die Liebe hinein, C. 422, H. 392; in beiden kommt das Mitleid zur Geltung und wird in beiden als unwürdig zurückgewiesen. C. 437, H. 398. Beide Zweikämpfe bieten den dazu Auserwählten Gelegenheit zu unerhörtem Ruhm. Im Cid I, 5 V. 275 ff., wo der alte Don Diego seinem Sohn den furchtbaren Gegner schildert und II, 2 V. 415 ff., wo Rodrigo sich selbst dem Gegner als téméraire bekennt, wenn er es wage, mit ihm die Waffen zu wechseln; in den Hor. II, 3 V. 431 ff., wo Horace sich freut, daſs das Schicksal sich überboten habe, ihnen eine Gelegenheit zu schaffen, unendlichen Ruhm zu erwerben. Der erhöhten Bedeutung gemäſs sind auch hier wieder diese Punkte in den Horatiern weiter ausgeführt worden als im Cid.

In beiden Stücken kommen die Kämpfer in Konflikt mit ihrer Liebe. Rodrigo I, 6, wo er den Konflikt in einem sechsstrophigen Monologe niederkämpft und Curiace II, 5, wo er ihm durch die eigene Braut bereitet wird, die er nur mit Mühe bezwingt. Beide gehen aus diesem Kampfe als Sieger hervor, beide geloben ihrem Lande die Familienehre rein zu erhalten. Rod. V. 333/4, Hor. V. 553; 559/60. Auch darin stimmen beide überein, daſs keiner etwas für sein Liebesglück zu hoffen hat. Die Braut ist auf jeden Fall für beide verloren. Cid 340; 827/8; 848. Hor. 230; 570. Aus dieser Alternative entspringt nun nicht etwa höchste Tatkraft oder absolute Lähmung, sondern hier wie dort eine weichliche Sentimentalität, die im Cid III, 4 in das Opernhafte gezogen ist, im Horace II, 6 V. 667 ff. aber zu einer vollständigen Verzeichnung der Figur geführt hat, welche Verzeichnung sich auch auf das ganze römische Heer erstreckt. III, 2, V. 781 ff.

Um schlieſslich den Kampf zu hindern, will die Infantin

II, 5 Rodrigo einsperren V. 495/6. Auch der König hat V. 635 daran gedacht und V. 570/1 den Befehl dazu gegeben. Dasselbe Motiv des Einsperrens findet sich auch in den Horatiern, nur soll es dort dazu dienen, den Kampf zu beschleunigen. II, 8.

Nach dem Kampfe begegnen wir demselben herausfordernden Trotz der Sieger denen gegenüber, die sie durch ihren Sieg tödlich beleidigt haben. So tritt Rodrigo III, 4 vor Chimenen mit dem Schwerte in der Hand, das ihren Vater schlug, um sie damit zur Rache gegen sich aufzureizen. So kehrt IV, 5 Horace heim und fordert die Schwester triumphierend auf, sich über die Trophäen des erschlagenen Bräutigams zu freuen. 1298 ff. Der Unterschied liegt darin, dafs Chimene die Tat Rodrigos billigen mufs, den Täter liebt und sich trotzdem zur Rache treibt; Camilla aber die Tat des Bruders verabscheut und ihn, um ihre Rache zu befriedigen, sofort zwingt, seinen Sieg durch eine Ehrlosigkeit zu schänden. Wie Rodrigo V. 1048 seinem Vater zuruft: rendez-moi le bien que ce coup m'a ravi, so fordert auch Camilla V. 1280 vom Bruder: rends-moi mon Curiace, ou laisse agir ma flamme. Die Notwendigkeit der Rache ist in beiden Stücken gleich deutlich ausgesprochen. Bei Chimenen jedoch mit der Tendenz abzuwiegeln, bei Camilla im entgegengesetzten Sinne. Damit steht das Henkermotiv im Zusammenhange, das sich in beiden Stücken findet. Rodrigo möchte seine Braut zum Henker machen, was diese V. 940/1 ablehnt; Camilla aber hat damit bei ihrem Bruder Glück, der sie niedersticht. Chimene will die verkörperte Gerechtigkeit spielen nnd möchte dabei ihrer Liebe die Augen zubinden, Camilla dagegen ist die wirklich blinde Rache, die jedes menschliche Gefühl in sich erstickt. Die Leidenschaft, mit welcher sie den Tod sucht, ist ein fernerer Kongruenzpunkt beider Stücke. Das, was schon Voltaire für den Cid tadelt, gilt noch mehr für die Horatier: Man macht dort förmlich Jagd auf den Tod.

Nicht minder auffällige Vergleichungspunkte bieten uns die Väter unserer Helden. Klagt im Cid V. 1001 der Vater Rodrigos über die Unbeständigkeit des Glückes, das sich nie rein geniefsen lasse, so tut der alte Horace in den Horatiern V. 1407 dasselbe unter ganz ähnlichen Umständen. Dazu vergleiche man die Worte des König Tullius V. 1462: le malheur

succède au bonheur le plus doux. Beide Väter fürchten, die Stütze ihres Greisenalters zu verlieren, beide bezeugen die gleiche Freude über die Heldentat ihrer Söhne, beide dasselbe ungeduldige Verlangen, sie an das Herz zu drücken, um ihnen für ihre Tat zu danken. Aber weder Rodrigo noch Horace haben Lust weiterzuleben, beide müssen von ihren Vätern auf den Weg der Pflicht gewiesen werden. C. 1069/70, H. 1546. 1550. 1580; C. 1071 ff. H. 1725/6. Beide Väter reizen ihre Kinder durch die Zumutung eines Treuebruches und beide erfahren gleiche Zurechtweisung. Don Diego V. 1061 durch Rodrigo, Julie als Sprachrohr des alten Horace I, 2 V. 158 durch Camilla. Wie sehr aber der alte Horace in diesem Punkte der Verlöbnistreue mit Don Diego im Cid übereinstimmt, zeigt IV, 3 V. 1179, wo er seine Tochter über den Verlust ihres Bräutigams damit tröstet, dafs er sagt:

> En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme.
> Dont la perte est aisée à réparer dans Rome. 1180

Il est tant de maîtresses! sagt Don Diego und fügt hinzu: L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir. 1059

Ebenso ist es dasselbe, was die Infantin C. IV, 2 V. 1179 ff. ihrer Freundin Chimene vorhält, nämlich, dafs sie ihr eigenes Leid dem Interesse des Vaterlandes opfern müsse und was der alte Horace IV, 3 V. 1175 zu Camilla sagt, dafs man häuslichen Verlust nicht rechnen dürfe, wenn das Vaterland einen Sieg erfochten habe. Die Folgen dieser Ansichten der Alten über die Pflichten des Herzens sind denn auch bei beiden Kindern dieselben. Rodrigo sowohl wie Camilla halten dieser Zumutung wegen die Rechnung ihrer kindlichen Dankbarkeit für beglichen. C. III, 6 V. 1052; H. IV, 4 V. 1195 ff.

Es kommt nun zur Anklage und Verteidigung, denn in beiden Stücken ist ein Mord begangen, der seine Sühne heischt. Sind auch hier wie dort Ereignisse eingetreten (beide Male handelt es sich um einen Staatssieg von ungeheurer Tragweite) die eine offizielle Verfolgung des Mörders unmöglich erscheinen lassen, so können doch die beiden durch den Mord gekränkten Bräute von der Bestrafung des Täters nicht abstehen. Tritt im Cid Chimene persönlich als Anklägerin vor den König, so übernimmt dieses Amt für Camilla ein Rivale des Getöteten, Valère. (Im Cid versucht der Rivale dafür das Amt des Rächers zu übernehmen.) Beide Ankläger stellen

die begangene Mordtat als eine Frechheit hin, die, wenn sie nicht bestraft wird, das Leben der übrigen Bürger in Gefahr bringen müfste. C. II, 8 V. 683/4, H. V, 2. V. 1501. Nach Shakespearschem Muster bedient man sich auch derselben Mittel, Zorn und Mitleid zu erregen. V. 659 ff. schildert Chimene, wie ihres Vaters Blut von der Erde um Rache schreit und V. 1515 ff. spricht Valère unter gleicher Anlehnung an die Bibel in Form der praeteritio vom Blute des erschlagenen Curiace. Weiter gehen Chimene ebenso wie Valère darauf aus, die Eifersucht des Königs zu erregen: Cid 681 ff. Hor. 1489 ff.; besonders aber 1507 ff., wo Horace als Herr über Leben und Tod der Römer hingestellt wird und als der, der sich Rom durch diese Tat unterjocht hätte. Das Gleiche führt Chimene am angegebenen Orte aus. Beide Ankläger schützen höhere Interessen vor, die sie zur Klage drängen. Chimene V. 693, Valère V. 1511. Beide drohen schliefslich. Chimene mit der Abkehr der Guten vom König, Valère mit der Rache der Götter. Cid 687/8, Hor. 1534.

Die Verteidigung steht in dieser Beziehung hinter der Anklage nicht zurück. Für seinen Ruhm kann man nicht früh genug sterben, ist die Ansicht beider Verteidiger, Don Diegos nämlich und des jungen Horace. Einer wie der andere hat Ursache, das Leben zu hassen. C. 697 ff. H. 1546 ff. Beide führen ihre Heldentaten als captatio benevolentiae an; Don Diego V. 705 ff. Horace V. 1373 ff. und wieder in der Form der praeteritio.

Zur Übernahme der Strafe bieten sich in beiden Stücken Stellvertreter an. Im Cid II, 8 V. 711 ff. der Vater, in den Horatiern V, 3 V. 1602 ff. die Frau des Verbrechers. Die Gründe, die dafür angeführt werden, sind an beiden Stellen in schönster Übereinstimmung. V. 724 erklärt sich Don Diego für das Haupt, Rodrigo aber für seine Hand. V. 1604 macht Sabinc geltend, dafs das Opfer dasselbe bleibt, wenn sie für Horace sterbe, da sie die bessere Hälfte ihres Mannes sei. Zweitens ermahnt Don Diego V. 728 den König, sich diesen tapferen Arm, der ihm noch dienen könne, zu erhalten. Ebenso warnt Sabine den König, Rom nicht eines solchen Verteidigers zu berauben V. 1630. Drittens sterben beide ohne Bedauern, sehen das Todesurteil als eine grofse Gunst an. Don Diego V. 732, Sabine V. 1623.

Auch der Freispruch erfolgt in beiden Fällen aus gleichen Gründen. Beide Könige sind durch einen Sieg des Mörders um ein Szepter reicher geworden und deshalb beide zur Milde gestimmt. Der Freispruch ist für sie beide ein gutes Mittel, eine Tat zu lohnen, die zu vergelten ihre Macht nicht ausreicht. „Die fliehenden Mauren haben Dein Verbrechen mit fortgenommen", tröstet V. 1414 der König Rodrigo und auch Tullius ist überzeugt, dafs ein so seltenes Verdienst die seltenste Ehrung fordere V. 1445. Beide wissen, dafs sie zwar viele tapfere Untertanen haben, dafs aber nur wenige zu solchen Taten kommen. Cid V. 1237 ff. Hor. V. 1747 ff.

Wir könnten die Zahl dieser Parallelen leicht vermehren; den Streit um das gröfsere Recht zur Trauer, Cid IV, 2 und Hor. III, 4, hinzufügen, oder die gleichen Irrtümer bei der Meldung des Sieges, Cid V, 5 und Horace IV, 2; so auch den gleichen Wunsch und die gleiche Reue darüber; Cid V, 4 V. 1648 ff. und Hor. I, 1 V. 37 und 85; ferner die gleichen Klagen über das nicht endenwollende Unglück; Cid V, 4 V. 1691/2 und Hor. III, 6 V. 1652/3 und schliefslich dasselbe laissez faire les Dieux, Cid V, 7 V. 1480 und Hor. II, 8 V. 710. Wir könnten auch die lange Reihe hier und dort wiederkehrender Verse, Redefiguren und Wortbilder anfügen. Obiges aber mag mehr wie genügen, um zu beweisen, dafs Horace in gewisser Hinsicht nur eine zweite verbesserte Auflage des Cid ist. Hier hat ein unerhörter Erfolg, den ein glücklicher Griff zeitigte, den Dichter dazu bestimmt, bei seiner zweiten Arbeit einen der ersten ähnlichen Gegenstand zu suchen, ohne darauf zu denken, wie er durch vollständig neue Ausgestaltung aller Einzelheiten die Erinnerung an das erste Werk verdunkelte. Es kehren nicht nur dieselben Themata und Motive fast in gleicher Reihenfolge wieder, sondern auch die Art der Charakterisierung und Gedankenentwicklung ist in beiden Stücken dieselbe oder doch wenigstens eine ähnliche.

CINNA

TRAGÉDIE

Acteurs.

Cinna, fils d'une fille de Pompée, chef de la conjuration contre Auguste	530 V.
Émilie, fille de C. Toranius, tuteur d'Auguste, et proscrit par lui durant le triumvirat	402½ „
Octava-César-Auguste, empereur de Rome	392 „
Maxime, autre chef de la conjuration	264½ „
Livie, impératrice	74 „
Euphorbe, affranchi de Maxime	62 „
Fulvie, confidente d'Émilie	48½ „
Évandre, affranchi de Cinna	5½ „
Polyclète, affranchi d'Auguste	1 „

La scène est à Rome.

Die Quelle.

In ganz anderer Art, als wie im Horace, ist die Quelle für Cinna vom Dichter benutzt. Sie findet sich bei L. Annaeus Seneca, De clementia cap. 9 und lautet nach der Übersetzung, die Paul Schmid in der Rengerschen Ausgabe seines Cinna davon gibt, folgendermaſsen:

Der Kaiser Augustus war ein milder Herrscher, wenn man erst von der Zeit seiner Alleinherrschaft an ein Urteil über ihn fällt. Zur Zeit der Republik freilich hatte er, kaum älter als achtzehn Jahre, bereits den Dolch in das Herz von Freunden gestoſsen, dem Konsul M. Antonius meuchlerisch nach dem Leben gestellt und im Bunde mit anderen Massenhinrichtungen vollziehen lassen. Als er jedoch das vierzigste Lebensjahr überschritten hatte und in Gallien weilte, wurde ihm die Anzeige gemacht, daſs L. Cinna, ein töricht gesinnter Mann, ihm nach dem Leben trachte. Es wurde gesagt, wo, wann und wie er ihn ermorden wolle. Einer der Mitverschworenen berichtete es. Er beschloſs, sich an ihm zu rächen und lieſs für den nächsten Tag seine Freunde zur Beratung herbeirufen. Die Nacht verbrachte er unruhig in dem Gedanken, daſs ein im übrigen unbescholtener Jüngling hoher Abkunft, ein Enkel des Cn. Pompejus, verurteilt werden sollte. Seufzend lieſs er sich in verschiedenen und einander entgegengesetzten Äuſserungen vernehmen. „Wie nun? Soll ich meinen Mörder ruhig umhergehen lassen, während ich in Unruhe bin? Der also soll keine Strafe leiden, der beschlossen hat, mich, dem man in so vielen Bürgerkriegen vergebens nach dem Leben getrachtet und der ich in so vielen Kämpfen zu Wasser und zu Lande unverletzt geblieben bin, jetzt, wo überall der Friede hergestellt ist, nicht zu töten, nein, wie ein Opfertier hinzuschlachten?“ Man hatte nämlich beschlossen, ihn während der Darbringung des Opfers anzufallen. Dann, nachdem er eine Weile geschwiegen, brach er in viel heftigeren Zorn gegen sich aus als gegen Cinna. „Wozu lebst Du, wenn so viel an Deinem Tode liegt? Wann werden Hinrichtungen und Blutvergieſsen ein Ende haben? Mein Haupt dient doch nur den vornehmen Junkern als Ziel, gegen das sie ihre Dolche wetzen. So

viel ist mein Leben nicht wert, wenn, um es zu erhalten, so '
umkommen müssen." Endlich unterbrach ihn seine Gattin I
und sprach: „Nimmst Du den Rat einer Frau an? Mache es
die Ärzte: wenn die gewöhnlichen Heilmittel nicht helfen,
suchen sie es mit den entgegengesetzten. Mit Strenge hast Du
jetzt nichts ausgerichtet; auf den Salvidienus folgte Lepidus,
Lepidus Muræna, auf Muræna Cæpio, auf Cæpio Egnatius, um an
wegzulassen, die sich schämen, es blos zum Versuche gebrach
haben. Nun versuche, wie es Dir mit Milde gelingt. Verz
dem L. Cinna; er ist überführt. Schaden kann er Dir nicht n
aber er kann noch Deinem Rufe nützen." Erfreut, dafs er e
Ratgeber gefunden hatte, dankte er seiner Gattin und liefs sogl
den Freunden, die er zur Beratung gebeten hatte, absagen und
Cinna allein zu sich holen. Dann liefs er alle anderen aus
Zimmer hinausgehen, für Cinna einen zweiten Sessel hinstellen
begann: „Zuerst bitte ich mir von Dir aus, dafs Du mich, wäh
ich rede, nicht durch irgend welche Äufserungen unterbrichst
wird Dir schon Gelegenheit gegeben werden, zu reden. Obgl
ich Dich, Cinna, im Lager meiner Feinde gefunden hatte als ei
der mein Gegner nicht geworden, sondern als solcher schon
boren war, habe ich Dir das Leben geschenkt und Dir Dein vä
liches Erbteil überlassen. Heute bist Du so glücklich und so r
dafs die Sieger den Besiegten beneiden. Als Du um ein Prie
amt batest, überging ich mehrere, deren Väter mit mir im F
gestanden hatten, und gab es Dir. Und obgleich ich Dir so
Wohltaten erwiesen habe, hast Du beschlossen, mich zu ermord
Als Cinna jetzt rief, dafs solcher Wahnsinn ihm fern liege, s
Augustus: „Du hältst Dein Versprechen nicht, Cinna; wir ka
überein, dafs Du mich nicht unterbrächest. Mich zu ermo
hast Du vor, sage ich." Und nun nannte er den Ort, die
verschworenen, den Tag, den Plan der Ausführung und von '
der Todesstofs geführt werden sollte. Als er nun sah, dafs j
ganz starr war und jetzt nicht wegen des Übereinkommens, son
infolge seiner Betroffenheit schwieg, sprach er: „Zu welchem Zw
tust Du das? Um selbst Fürst zu werden? Wahrhaftig, es stä
schlecht um das römische Volk, wenn Dir bei solcher Absicht
anderes Hindernis entgegentreten sollte als meine Person.
kannst Deine eigenen Angelegenheiten nicht wahrnehmen. Kürz
erst hast Du gegenüber einem Freigelassenen einen Privatpro
verloren. Denkst Du Dir's denn so leicht, gegen den Kaise
streiten? Ich will Dir weichen, wenn ich allein Deinen Hoffnun
im Wege bin. Aber werden denn Paullus und Fabius Maxi
und die Cossier und die Servilier es dulden und der ganze Schw
der Adligen, deren Namen einen guten Klang besitzen und
ruhmreichen Ahnen umstrahlt sind?" Endlich sprach er: ,
schenke Dir das Leben zum zweiten Male, Cinna, vorher als mei
Feinde, jetzt als meinem Mörder. Von heute an mag Freundsc

uns verbinden. Wir wollen wetteifern, wer es treuer meint: ich, der ich Dir das Leben geschenkt habe, oder Du, der es von mir erhalten hat.“ Darauf übertrug ihm Augustus freiwillig das Konsulat, bedauernd, dafs jener nicht gewagt hatte, sich darum zu bewerben. Er hatte nun an ihm den treusten Freund und wurde zum alleinigen Erben von ihm eingesetzt. Ein Mordanschlag wurde nie wieder gegen ihn unternommen.

Von einer Handlung ist hier kaum die Rede, denn was Cinna zur Tat trieb, darüber schweigt Seneca und davon, wie er sie auszuführen gedachte, spricht er nur in den allgemeinsten Ausdrücken. Die Quelle bot dem Dichter also nicht viel mehr als nur eben Stoff zur Charakterzeichnung des Kaisers. Aber auch diese Zeichnung des Augustus ist in nicht unwesentlichen Punkten von Corneille abgeändert worden, namentlich was sein Verhältnis zur Livia betrifft, der Augustus bei Seneca sofort und voller Freude zustimmt. Alles andere ist ganz freie Erfindung Corneilles, die begebenheitsmäfsige Handlung mit ihrern Trägern sowohl, als auch die dramatische mit ihren Konflikten.

Die Handlung.

Über ein halbes Menschenalter vor Eröffnung unseres Stückes hat Augustus seinen Vormund Toranius auf die Proskriptionsliste setzen und töten lassen. Später hat er dann Emilie, die Tochter des Erschlagenen, an Kindesstatt angenommen, um durch reichliche Wohltaten an ihr zu sühnen, was er am Vater verbrach. Auch Cinna, der Vertraute des Kaisers, erfreut sich, gegen alles Verdienst, dessen uneingeschränkter Gunst. Bereits vier Jahre ist er heimlich mit Emilien verlobt, als letzterer einfällt, den Tod ihres Vaters an Augustus zu rächen und Cinna zum Werkzeug ihrer Rache zu machen. Nur unter der Bedingung, dafs er den Kaiser tötet, will sie die Seine werden, und er hat es ihr geschworen. Das ist die Begebenheit, die der Handlung zu Grunde liegt, die zugleich ihr erregendes Moment enthält. In der ersten Szene des ersten Aktes erscheint Emilie auf der Bühne, wie Orest von den Furien gehetzt, um nach Ruhe und Sammlung zu suchen. Leidenschaftlich ruft sie sich das Bild ihres gemordeten Vaters in das Gedächtnis und stellt, um ihre Rache zu spornen, das des königlichen Mörders daneben. Der Gedanke an Cinna aber, der den Schlag für sie gegen Augustus führen soll, läfst sie vor der Tat zurückschrecken und ihren Groll gegen sich selbst kehren. Um ihr zu dienen, wird er alles tun, ja sogar sein Leben auf das Spiel setzen. Alles, was hindernd dazwischen treten kann, steht deshalb vor ihrer erschreckten Seele: Verrat, Ungeschick bei der Ausführung des Racheplanes, Tod unter den Trümmern eines solchen Riesensturzes! — Sollte sie solcher Grausamkeit gegen den Geliebten fähig sein? Aber kein Opfer ist ihr zu hoch, wenn es

gilt, die erzürnten Manen eines Vaters zu befriedigen. Will Cinna sie besitzen, so mufs Augustus fallen! Das Spiel wird also seinen Anfang nehmen und schon meldet sich der erste Gegenspieler. Fulvia, ihre Vertraute, erscheint Szene 2 und vor ihr erneuert Emilie ihren Racheschwur. Fulvia mahnt zur Milde, versucht ihre Herrin dadurch in Konflikt mit der Dankbarkeit zu bringen, dafs sie sie an all das erinnert, was der Kaiser an ihr getan hat. Aber gerade die einflufsreiche Stellung, zu der er sie erhoben, das unbedingte Vertrauen, das er ihr schenkt, will sie dazu benutzen, um ihn um so sicherer zu verderben. Nur „ihrem" Vater soll er geopfert werden, nichts dürfe dabei anderen Händen oder gar dem Zufalle überlassen bleiben. Die Gefahr für Cinna, an die Fulvia sie erinnert, macht sie nur vorübergehend unsicher in ihrem Entschlufs und dann ist es zur Umkehr auch schon zu spät. Cinna kommt eben (Sz. 3) aus der Versammlung zurück, in der er die Verschworenen gegen Augustus aufgewiegelt hat. Man brennt vor Begier, die unterdrückte Freiheit am Usurpator zu rächen. Die Rollen sind verteilt. Morgen beim Opfer auf dem Kapitol soll Cinnas Stahl den Kaiser treffen. Morgen heifsen sie Vatermörder oder Befreier des Vaterlandes! Maximus ist der Hauptgenosse der Tat.

In diesem Augenblick erfährt die dramatische Spannung den stärksten Antrieb. Emiliens Furcht vor Verrat scheint greifbare Gestalt annehmen zu wollen und die geplante Handlung in der Wiege erstickt zu werden. Die beiden Führer der Verschwörung werden (Szene 4) dringend vor Augustus gefordert; kaum dafs Evander Zeit gefunden hat, Cinna zu warnen.

Il n'en faut point douter, Auguste a tout appris, 291

klagt Emilie und will Cinna von der Tat zurückhalten. Diesem aber gibt die Nähe der Geliebten Mut. Augustus soll zittern, wenn er ihn vernichtet! Für sich solle sie nichts fürchten, tröstet er Emilien; keiner wisse um ihre Liebe und ihre Rache. Inzwischen hat Emilie ihre Fassung wiedergefunden und auch einen Weg, ihren Geliebten im Falle der Not zu retten. Während Cinna mit seinen Freunden den gefährlichen Gang zu Augustus tut, geht sie zur Kaiserin, um dort entweder für ihn zu handeln, oder mit ihm zu sterben.

Der erste Akt ist zu Ende. Wir sind bis auf Augustus mit den Hauptpersonen bekannt geworden und erwarten nach dieser Exposition eine aufregende Szene zwischen Augustus und seinen Mördern. Der Kaiser aber weifs von dem Anschlag gegen sein Leben nichts. Er hat Cinna und Maximus als Freunde und Ratgeber rufen lassen, als die, die nach dem Tode Maecens seinem Herzen am nächsten stehen. Er ist seiner Macht und Gröfse überdrüssig, möchte wie Sulla seine letzten Tage in Ruhe geniefsen und da er selber zu keinem tatkräftigen Entschlufs kommen kann, sollen ihm die Freunde dazu verhelfen. Des Staates und sein eigenes Schicksal legt er in ihre Hand:

Rome, Auguste, l'État, tout est en votre main:
Vous mettrez et l'Europe, et l'Asie, et l'Afrique,
Sous les lois d'un monarque, ou d'une république;
Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen
Je veux être empereur, ou simple citoyen. 404

Damit droht der Handlung die gröfste Gefahr. Sie wird gegenstandslos, wenn Augustus diesen Plan ausführt. Rom hätte dann seine Freiheit wieder und noch dazu ohne Blutvergiefsen. Da diese Freiheit Roms aber für Cinna, wie wir wissen, nur Nebenzweck ist und die Braut, zu der er nur über des Kaisers Leiche gelangen kann, auf dem Spiele steht, so wird für ihn jetzt der Hauptkampf beginnen, in dem er mit nicht weniger Vorsicht zu Werke gehen mufs, als wenn er sich dem argwöhnischen Augustus gegenüber zu verantworten hätte. Mit aller ihm zu Gebote stehenden Kunst redet er deshalb dem Kaiser sein Vorhaben aus. Dabei hat er es aber mit zwei Gegnern zu tun, denn der scheinbar ehrliche Maximus, der sich freut, sein Ziel so billig zu erreichen, steht ganz auf Seiten des Augustus, kann aber gegen die leidenschaftliche Beredsamkeit Cinnas, den die Liebe treibt, nicht aufkommen. Augustus entschliefst sich zu bleiben:

Mon repos m'est bien cher, mais Rome est la plus forte;
Et quelque grand malheur qui m'en puisse arriver,
Je consens à me perdre afin de la sauver.
Pour ma tranquillité mon cœur en vain soupire:
Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire; 626

Aber, fährt er fort:

. . . je le retiendrai pour vous en faire part.

Ja, damit nicht genug; er gibt ihm auch noch seine Pflegetochter Emilia zur Frau. Damit schickt er Cinna aus dem Regen in die Traufe und verwandelt einen Sieg in eine Niederlage. Hätte Augustus der Krone entsagt, so wäre die Tat äufserlich unmöglich geworden; dadurch aber, dafs er Cinna alles das in den Schofs wirft, wonach dieser heimlich strebt, macht er sie innerlich unmöglich! Die Handlung ist nur dann noch denkbar, wenn Cinna diesen neuen Konflikt überwindet und sich als Fanatiker der Freiheit und politischer Verbrecher entpuppt. In der zweiten Szene nimmt er den Anlauf dazu. Er versteckt sich Maximus gegenüber, der ihn, wegen seines Verhaltens vor Augustus, zur Rede stellt, hinter den Patriotismus, spielt sich als Republikaner bis auf das Messer auf, der erst Blut sehen mufs und den Tyrannen, einer frommen Anwandlung wegen, nicht seiner Bestrafung entgehen lassen will; schon aus pädagogischen Gründen nicht:

> C'est trop semer d'appas, et c'est trop inviter
> Par son impunité quelque autre à l'imiter. 660

Maximus ist kein leidenschaftlicher Verfechter seiner besseren Überzeugung, ebensowenig wie es Cassius dem Brutus gegenüber ist. Wie dieser läfst er es beim blofsen Hinweis auf den Mangel an Klugheit bewenden und auch die andere grofse Gefahr, die der Handlung durch ein Zerwürfnis ihrer Führer droht, geht vorüber. Trotzdem fühlen wir, dafs sie nicht mehr viel Aussicht auf Weiterentwicklung hat. Maximus ist nicht bei der Sache; das wird V. 693 zur Gewifsheit, wo er das Gespräch auf Emilien lenkt, die auch die versteckte Triebfeder seiner Handlungen ist. Die letzten Worte Cinnas, die dem Freunde eine vertrauliche Mitteilung betreffs Emiliens verheifsen, geben uns die unbehagliche Empfindung, dafs Cinna damit eine verhängnisvolle Torheit begeht. Wie kann er hoffen, dafs die Freunde Leib und Leben einzig und allein eines Mädchens wegen auf das Spiel setzen werden? dafs eine Verschwörung glücken kann, wenn die eigennützigen Motive des Anstifters bekannt werden? Damit mufs die Handlung eine neue Wendung nehmen!

Der dritte Akt zeigt uns denn auch die Folgen dieser hinter der Szene erfolgten Herzensergiefsungen. Maximus, der Freund und Verschwörer, verwandelt sich in Maximus den

Feind und Verräter. Auch er liebt Emilien, auch er hofft sie durch diese Heldentat zu verdienen:

Je pense servir Rome, et je sers mon rival! 720

Jetzt ist die Krisis für die Handlung gekommen. Cinna hat sich die Schleuse gesperrt, die das Schiff seiner Taten durch den Kanal der Verschwörung leiten sollte; denn Maximus kann nicht an seiner Selbstvernichtung arbeiten, die Verschwörer werden nicht einen Kaiser morden, um einem Verliebten zu seiner Braut zu verhelfen. Für Maximus bleibt also nur übrig, aus dem Spiele auszuscheiden, oder den Spieler in einen Gegenspieler zu verwandeln. Zu letzterem verhilft ihm sein böser Dämon, der Freigelassene Euphorbus. Es wird ihm nicht schwer, die Bedenken seines Herren zu zerstreuen, zumal er es versteht, den Rivalen auch als ehrgeizig und staatsgefährlich hinzustellen V. 753 ff. Die Furcht Cinnas vor dem Gericht des Kaisers weifs er durch den Hinweis auf den milden und versöhnlichen Charakter des Augustus zu bannen, der seiner Grausamkeiten müde sei; und was die Kunst angehe, Emiliens widerstrebendes Herz zu gewinnen, da solle er ihn nur machen lassen. Auch dazu würde sich ein Weg finden. Der Verrat ist also geplant; Maximus möchte sich aber erst noch durch Cinna selbst zum entscheidenden Schritt treiben lassen. Er kommt eben (Sz. 2), um seiner Emilia das Ergebnis der mit Augustus gehabten Konferenz mitzuteilen. Aber Maximus findet einen anderen Cinna als den, den er II, 2 verliefs. Des Augustus Güte hat es doch noch über ihn vermocht und zerknirscht steht er vor dem Freunde. Fehlt doch nicht viel, dafs auch Cinna zum Verräter der eigenen Tat wird. Dadurch wird Maximus vollständig aus dem Konzept gebracht und da er nun nicht weifs, was er tun soll, begnügt er sich damit, die Verzweiflung des Freundes noch zu schüren und den Schwächling dann sich selbst zu überlassen. In der dritten Szene sucht Cinna den natürlichen Ausweg aus dieser Verzweiflung. Wollte er auch dieser für ihn schimpflichen Liebe entsagen, die ihn zum unwürdigen Verräter an seinem Wohltäter macht, so müfste ihn doch Emilie erst noch seines Eides entbinden. Deshalb gilt es jetzt für ihn „das liebenswürdige Scheusal“ umzustimmen, sie dazu zu überreden, dem Kaiser das Leben zu schenken. Gelingt ihm das nicht, dann freilich

mufs die Tat geschehen, wie schwer sie auch dem Täter wird. Die folgende vierte Szene wird demnach die Hauptszene für die Handlung werden müssen, denn dort hat sie sich endgültig zu entscheiden. Rein äufserlich betrachtet gestalten sich die Verhältnisse um so einfacher, je verwickelter sie sich innerlich zusammenziehen. Denn hängt jetzt auch die Handlung nur noch von einer einzigen Person ab (Maximus und Cinna sind schon so gut wie zum Gegenspiel übergetreten), so ist ihr Rückzug doch insofern erschwert, als Augustus, Emiliens Meinung nach, sie wie eine Ware an Cinna verschenken will. Damit ist ihr Stolz auf das empfindlichste getroffen und dieses Moment bringt in die immer mehr verlöschende Handlung wider neues Leben. Emilie hat nämlich schon alles, was vorgefallen, von Augustus selbst gehört. Seine Güte und Freigebigkeit hat sie aber, aus dem eben erwähnten Grunde, nicht zur Aufgabe ihrer Rache bestimmen können und deshalb bleiben auch Cinnas Bemühungen erfolglos. Wie er sich auch vor ihr windet und sie bei der Ehre beschwört, — Augustus soll „sie" wenigstens nicht so verschenken, wie er Ehren und Ämter verschenkt:

> le cœur d'Émilie est hors de son pouvoir. 943

Sie gerät in Wut, nennt den Bräutigam Verräter und feig, dafs er sie veranlassen will, ihn an der Tat zu hindern. Schliefslich stöfst sie ihn als einen Tyrannenknecht von sich: „Geh!" fährt sie fort, „ich vollbringe es allein, hätte es schon allein getan, wenn meine Liebe mich nicht bestimmt hätte, den Ruhm dieser Tat Dir zu lassen. Ich falle, und das ist Dein Werk!" Damit ist die Höhe erreicht. Cinna stürzt hinaus:

> Eh bien! vous le voulez, il faut vous satisfaire, 1049

„aber hör zu", fährt er fort:

> . . . ma main, aussitôt contre mon sein tournée,
> Aux mânes d'un tel prince immolant votre amant,
> A mon crime forcé joindra mon châtiment,
> Et par cette action dans l'autre confondue,
> Recouvrera ma gloire aussitôt qne perdue. 1066
> Adieu.

Die fünfte Szene bringt noch den Schein eines Rückschlages gegen diesen eben errungenen Sieg des Spiels. Emilie ist

erschrocken über die Wirkung ihrer Worte und Fulvia weiſs das zu benutzen. Cinna soll zurückgerufen werden. Doch das Schwanken dauert nicht lange und mit ihren entschlossenen Worten:

Qu'il achève, et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi 1077

wird der Handlung freie Bahn gegeben.

Der vierte Akt bringt den Verrat des Euphorbus. Cinna soll verhaftet werden, Maximus Verzeihung empfangen. Daſs er sich durch den Tod der Gnade des Kaisers entzogen, bedauert dieser, denn:

Il n'est crime envers moi qu'un repentir n'efface.

Damit eröffnet uns Augustus zugleich eine Perspektive auf den Ausgang des Stückes. Allein gelassen, hält er in der zweiten Szene Einkehr in sich selbst und kommt zu dem Schlusse, daſs er all diese Treulosigkeit reichlich verdient habe. Wäre es nicht Selbstverrat, die Verbrecher straflos laufen zu lassen, so möchte er am liebsten den Purpur an den Nagel hängen, da es sich kaum lohne, ihn noch weiter zu schleppen. Dann aber gewinnt die müde Stimmung wieder die Oberhand über ihn. Neues Blutvergieſsen wäre nutzlos, argumentiert er, denn nach Cinna wird ein anderer Brutus aufstehen. Wozu erst noch auf ihn warten? So ist der Tod das Beste, aber der Tod mit éclat! (V. 1179). Cinna soll mit ihm fallen; an seinen Qualen will er sich weiden. Zum Entschluſs kommt er indessen nicht, auch in der folgenden dritten Szene der Livia gegenüber noch nicht, so angelegentlich diese ihm auch, schon aus politischen Gründen, Milde empfiehlt. Warum sollte nicht auch er, wie Sulla ein otium cum dignitate genieſsen dürfen? Wenn aber nicht, dann Ruhe unter allen Umständen, und wäre es durch den Tod! Rom soll seine Freiheit wieder haben, ein Staatsverbrechen aber darf nicht ohne Sühne bleiben! Er hofft auf den Himmel, der ihm hier den rechten Weg weisen wird. Damit kehrt er Livia den Rücken. Cinnas Untergang scheint also beschlossen.

Die Szene bleibt leer. Dann erscheint Emilia in gefaſster, ja heiterer Stimmung. Fulvia meldet ihr, was inzwischen geschehen ist; wie sie Cinna schon überredet, von seinem

selbstmörderischen Vorsatz abzustehen, wie sie ihn schon vermocht, es nochmals in Güte mit ihr zu versuchen und wie dann Polyclet gekommen sei und ihn dringend zu Augustus gerufen habe. Emilie bleibt ungerührt. Auch die Gerüchte über Maximus und verschiedene erfolgte Verhaftungen jagen ihr keinen Schrecken ein. Sie erkennt darin den Willen der Götter, die beschlossen haben, dafs sie ihrer Ahnen würdig, d. h. ohne Furcht sterben soll. Da kommt in der fünften Szene der totgesagte Maximus und mehrt die Schreckensnachrichten. Auch Emilie soll festgenommen werden; er aber ist gekommen, Cinnas „bessere Hälfte“ für sich zu retten. In ihm soll sie Cinna weiterlieben; sie aber stöfst ihn zurück. So steht er als elender und perfider Feigling vor ihr und verwünscht in der sechsten Szene seine Torheit; mehr aber noch seinen Freigelassenen, der ihm solchen Rat gegeben.

Nach dieser Episode von drei Szenen (4—6), die mit der Handlung nichts zu tun haben, bleibt uns im fünften Akt nur noch das Gericht über die Attentäter. Dafs die Szene nicht zum Tribunal wird, wissen wir zur Genüge aus den vorher gegebenen Perspektiven und der Art der Charakterzeichnung des Augustus. In einer langen Auseinandersetzung hält Augustus Cinna vor, was er von Kindheit an an ihm getan und was er als Belohnung dafür ernten soll. Er zeigt ihm, wie genau er in die Einzelheiten der Verschwörung eingeweiht ist und frägt ihn, was er damit eigentlich beabsichtige. Wolle er das Land befreien? Das hätte er billiger haben können. Selbst an seiner Stelle herrschen? Dazu sei er nicht fähig und Roms edle Geschlechter würden das auch nicht zulassen. — Cinnas anfängliches Ableugnen und sein Trotz machen Augustus nicht irre. Er fordert ihn auf, sich selbst die Strafe zu bestimmen. Wir können uns bei dem, was folgt kurz fassen. In der zweiten Szene wird Emilia von der Kaiserin als Mitverschworene hereingeführt und es erhebt sich zwischen ihr und Cinna ein edler Wettstreit um die Urheberschaft der Tat, der damit endigt, dafs sie sich jeder auf die Hälfte einigen. V. 1645. Beide bitten um den Tod; Augustus möge sie nicht trennen. Das will er auch nicht. Die Welt soll über eine solche Vereinigung staunen; über die Strafe sowohl als auch

über das Verbrechen. In der dritten und letzten Szene stellt sich auch Maximus ein, um seine Strafe zu empfangen. Er gesteht alles, nimmt alles auf sich, will alles erdulden. Augustus aber übertrumpft alle an Überraschungen. „Soyons amis, Cinna," ruft er V. 1701 und zu Emilia gewendet: „Nimm ihn, Du erhältst in ihm mehr als einen Vater." Damit ist Emilie besiegt Wie Augustus seine Rache aufgibt, so läfst sie auch von ihrer Aus der erbitterten Feindin und wütenden Republikanerin is eine ergebene Freundin und getreue Untertanin geworden Cinna war es innerlich schon längst. Auch Maximus soll von der Gnade nicht ausgeschlossen werden, ebensowenig wie Euphorbus. Mit einer allseitigen Huldigung der Monarchie bei der sich Livia bis zur Seherin erhebt, schliefst das Stück

Grundrifs der Handlung.

Ziehen wir nach dieser Darstellung der laufenden Handlung das Fazit! Wie die im Cid und in den Horatiern, zerfäll auch sie in zwei: Cinna, durch Emilien getrieben, stiftet ein Verschwörung gegen Augustus an. Das ist die erste. Augustus durch Livia getrieben, läfst Milde statt der gerechten Straf walten. Das ist die zweite. Die erste umfafst Akt 1—3, di zweite Akt 4 und 5. Jeder Teil hat seinen besonderen Helden Der der Verschwörung ist Cinna, der der Gnadenhandlun Augustus. Hinter beiden steht als treibendes Element ein Frau. Hinter Cinna dessen Braut Emilie, hinter Augustu dessen Gemahlin Livia. Somit gebührt den Männern nur i beschränktem Mafse die Führerschaft. In den beiden voraus gehenden Stücken konnten wir das Gleiche feststellen.

Die dramatische Entwicklung des ersten Teiles ist nu so geführt, dafs das erregende Moment vor dem Spiel lieg und zwar zeitlich lange vorher. Es ist der Mord von Emilien Vater durch Oktavian. Die erste Szene führt uns mitten i die Aufregung vor einer ungeheuren Tat, deren Vorbereitunge den ganzen ersten Akt füllen. Diese Aufregung steigt vo Szene zu Szene, was äufserlich durch Zuwachs von je eine Person in jeder neuen Szene veranschaulicht wird. Die Zah der Spieler steigt somit von eins auf vier. Auch dramatisc wird dadurch eine bedeutende Steigerung erzielt: Gegen de

nach einigem Schwanken in der ersten Szene gefafsten Entschlufs zur Tat, wird in der zweiten vergeblich der Konflikt mit der Dankbarkeit gegen ihr Opfer erstrebt. In der dritten Szene steigert sich durch den Bericht, den Cinna von der Verschwörung gibt, der Wille zur Tat bis zur Begeisterung und erfährt in der vierten Szene einen Rückschlag durch drohenden Verrat. Wir sehen, ein Instrumentalsatz mit immer mehr einsetzenden Instrumenten und von immer mehr anschwellender Tonstärke, der mit einer Dissonanz abschliefst. Alles ist in lebhaftem Flufs. Szenen und Dialogstücke sind eng untereinander verbunden; wir werden von Anfang bis Ende in fortwährender Spannung erhalten. Die Hauptschwellung aber dieses plastischen Aktes liegt in der dritten Szene, in der glänzenden Schilderung der Verschwörer-Versammlung. Bringt dem gegenüber der zweite Akt mit seinem staatswissenschaftlichen Raisonnement auch keinen Fortschritt der Handlung, so ist er doch insofern noch dramatisch zu nennen, als er die Hindernisse mehrt, die sich der Tat entgegenstellen. Zu denen, die sich im Herzen der Emilia selber melden, ihre Liebe nämlich zu dem durch die Tat gefährdetem Cinna, die fast jeder Szene des ersten Aktes das dramatische Moment der Umkehr verschafft, gesellt sich im zweiten Akt das gröfste und schwerste, der Entschlufs des Kaisers abzudanken. Der Kampf Cinnas gegen dieses Hindernis ist dramatisch genug, um unser Interesse an der geplanten Tat wach zu erhalten. Er endigt mit dem Siege Cinnas, der ihm auch in der folgenden Szene, wo er Patriotismus als Triebfeder seiner Tat heuchelt, nicht entrissen wird. Die Gegenspieler, Fulvia I, 2 und Augustus II, 1 und zur Hälfte auch Maximus II, 2 sind zurückgeschlagen. Wir erwarten, wenn unser Interesse an der Handlung nicht erlahmen soll, im III. Akt einen neuen Antrieb für sie. Da begibt sich aber Cinna, dadurch dafs er (hinter der Szene) dem Maximus die egoistische Triebfeder seiner Handlung verrät, aller errungenen Vorteile und treibt Maximus, den dritten Hauptspieler, ganz in das Lager der Gegenpartei III, 1. Das Gegenspiel hat somit im III. Akt durchaus die Oberhand. Steht doch Cinna im verspäteten Konflikt mit der Dankbarkeit unter dem Eindruck, als müsse auch er die Tat aufgeben, die damit einzig und allein Emilien in die Hand

gelegt wird. Ihr Heroismus allein hält noch das Spiel, unsere Teilnahme aber hat sie nicht mehr.

Der erste Teil ist zu Ende. Lebhaft dramatische Entwicklung hat er uns nur im ersten Akt gebracht, von da ab aber die Neigung gezeigt, das Spiel vom Gegenspiel nach und nach aufsaugen zu lassen. Vom zweiten Akt an ist es Schritt für Schritt gesunken und Ende Akt III fast auf den Nullpunkt gekommen. Der Sieg Cinnas II, 1 über Augustus war für die Tat, wie wir jetzt sehen, ein Scheinerfolg. In Wahrheit hat Augustus durch seinen Entschlufs, mehr aber noch durch seine Güte und Freigebigkeit die Tat innerlich unmöglich gemacht. Man kann daher in II, 1 die Höhe der Entwicklung dieses ersten Teiles erkennen, die durch II, 2 mehr gestützt als weiter geführt wird. Der Umschlag tritt III, 1 ein. Auch technisch bedeutet der zweite und dritte Akt einen Niedergang. Denn sind auch die beiden Szenen des zweiten Aktes noch fest gebunden, so ist doch der dritte Akt, mit Ausnahme von Szene 4 und 5, ohne jede Szenenbindung. Dazu kommt, dafs dort die Handlung ganz auf seelisches Gebiet hinübergespielt wird. Die beiden ersten Szenen stehen wie zufällig nebeneinander und sind ebenso wie Szene zwei und drei durch banale Gesprächswendungen verknüpft. Schon II, 2 gehörte mehr der Prosa als der Dichtkunst an.

Im zweiten Teil des Stückes, Akt IV und V, hat Augustus die Führung. Was im ersten Teil geplant war, kann als erregendes Moment für die Rache des Augustus angesehen werden, die dieser zweite Teil behandelt. Hier aber wird uns früher, als im ersten Teil gezeigt, wessen wir uns vom Helden zu versehen haben. Die Milde des Kaisers offenbart sich Maximus gegenüber gleich von vornherein so deutlich, dafs wir über den Ausgang nicht im Zweifel bleiben können, wie fest entschlossen Augustus auch scheint, die Verbrecher zu bestrafen IV, 1. Hier ist er der Spieler und wie drüben I, 1 bei Emilien, so meldet sich auch hier IV, 2 das Gegenspiel zuerst in der eigenen Brust und treibt Augustus in einen Konflikt mit der Gerechtigkeit, den er mit dem Entschlufs überwindet, ihr mit seinem eigenen Leben den gebührenden Tribut zu zahlen. Die folgende Szene verstärkt das Gegenspiel durch seine Gemahlin Livia, die ihn, wie drüben Cinna, mit Gründen der Staatsräson

von seinem Vorhaben abzubringen sucht. Sie ist nur die Verkörperung der inneren Stimme des Kaisers, die ihm gleichfalls Milde rät; aber noch besiegt Livia den Gemahl nicht ganz. Nur den Erfolg hat sie, dafs der Wunsch nach Ruhe mit verstärkter Macht in ihm lebendig wird. Ruhe oder Tod, aber doch auch Strafe für die Verbrecher! Auch der Anfang des V. Aktes zeigt uns den Kaiser noch unentschlossen. Cinna soll sich dort selber die Strafe bestimmen und war Augustus wirklich noch unklar, was er tun oder lassen soll, so mufs ihn doch V, 2, wo auch Emilia als Mitverschworene hereingeführt wird, zum Gegenspiel hinüberziehen. Die Rache wenigstens wird der väterlichen Liebe wegen, die Augustus zur Pflegetochter hegt, immer unwahrscheinlicher und wie Szene 3 sich auch noch Maximus zur Strafe drängt, dem er doch schon IV, 1 verziehen hat, da siegt auch hier das Gegenspiel und Gnade geht vor Recht. Also weder hier noch dort eine Katastrophe; hier nicht einmal eine deutlich erkennbare Höhe, sondern nur ein stetiges Abbiegen vom ersten Entschlufs des Helden. Hier wie dort eine vereitelte Rache, hier wie dort hauptsächlich innere Konflikte ohne eigentliche Lösung. In der Schlufsszene des Stückes werden dann beide Teile wieder verknüpft. Die Heldin des ersten Teiles gibt sich dem Helden des zweiten ohne weiteres gefangen, die Handlung des ersten Teiles verzehrt sich in der des zweiten, wie ein Wassertropfen auf einer heifsen Platte. Also nicht eigentlich ein Stück, sondern zwei; nicht Cinna „ou“ la clémence d'Auguste, sondern Cinna „et“ la clémence d'Auguste sollte der Titel heifsen, durch den Corneille übrigens selber ein Doppelstück ankündigt.

Hauptperson und Idee des Stückes.

Will man trotzdem mit Voltaire das Stück als ein Ganzes auffassen, dann ist nach allem nicht Augustus sein Hauptheld, wie von einigen Herausgebern angenommen wird, sondern Cinna. Das beweist nicht nur die gröfste Verszahl, die auf seine Rolle entfallen, 530, während auf Augustus nur 392 kommen, sondern auch die Stellung, die er im III. Akt einnimmt. Man könnte diesen Akt mit Cinnas Namen über-

schreiben, denn er dreht sich ganz um seine Person. Die Untersuchung über die beiden dem Cinna vorausgehenden Stücke hat aber gezeigt, dafs der dritte Akt das Kernstück des Ganzen enthält, und dafs sich dort des Dichters Herz und Kunst am meisten offenbaren. Das gilt auch für unser Stück. Nach dem im Cid und in den Horatiern aufgefundenen numerischen Verhältnissen ist es auch hier nicht zufällig, dafs dieser dritte Akt den Monolog Cinnas genau in der Mitte seiner fünf Szenen hat. Dafs auch die Mitte des ganzen Stückes, V. 890, in das Kernstück des Cinna-Monologes fällt (V. 885—892. Vergleiche dazu den zweiten Teil), sei hier nur nebenbei erwähnt. Aber auch sonst läfst sich Corneilles Absicht, Cinna zur Hauptfigur des Stückes zu machen, nachweisen. Ihm wird die Haupthandlung übertragen; er ist es, der im kritischen Moment, wo das Vorhaben verraten scheint und selbst Emilia ihn davon zurückziehen möchte, zur Tat drängt. Von seiner Festigkeit hängt das Gelingen der Verschwörung ab. Der Konflikt, in den ihn seine Liebe und mehr noch der Emilien geschworene Eid mit der Dankbarkeit gegen seinen Wohltäter Augustus bringt, ist der Hauptkonflikt des Stückes und als solcher von Corneille in die Mitte des Ganzen gestellt. Aus diesem Konflikt geht Cinna als gebrochener Charakter hervor, unfähig, die Tat von innen heraus zu tun, so dafs III, 4, wo er sie aus Verzweiflung beschliefst, die Höhe des Stückes bezeichnet. Augustus dagegen gehört zum Gegenspiel, hindert durch seine Amtsmüdigkeit und dann durch seine Grofsmut die Tat und bringt die Tragödie um ihre Katastrophe. Dadurch, dafs er das Gegenspiel weit über seinen ihm zukommenden Rahmen zum Spiel erhebt, schafft er aber ein neues Stück, das uns berechtigt, von einem Bruch zu reden, der das Ganze zerreifst. (Scheinbar gehört auch Akt II zu diesem Spiel des Augustus; aber dort hat virtuell Cinna die Hauptrolle und leitet den Kaiser nach seiner Absicht.) Augustus kann auch nicht entfernt das Interesse bieten, was uns Cinna abnötigt. Der Konflikt, in den er gerät, erwächst ihm nicht aus dem Herzen. Wäre er nicht des Treibens müde, hätte er nicht eine Frau, die ihm überlegen ist, so würde es überhaupt keinen Konflikt für ihn geben. Die Ungewifsheit, in der er uns über das läfst, was er zu tun beabsichtigt, ist

ein blofses Versteckspielen. Leidenschaft ist nur bei Cinna. — Soviel zur Feststellung der Hauptperson für das Ganze.

Nun könnte man einwenden, dafs der Verfasser damit seine oben ausgesprochene Ansicht von der Doppelteilung des Stückes selbst widerlegt. Dem ist aber nicht so; denn besteht nach der eben gegebenen Ausführung über die Hauptperson des Ganzen auch kein Zweifel über die Absicht des Dichters, das Stück als ein Ganzes mit einheitlicher Handlung zu geben, so ist doch damit noch nicht gesagt, dafs er diese Absicht auch wirklich erreicht hat. Uns aber kam es hier, wie überall, darauf an, in erster Linie festzustellen, was tatsächlich erreicht ist. Wie weit das Gegebene dann auch mit der Absicht des Dichters zusammenstimmt, das ist eine Frage, der bei Beurteilung, besonders von literarischen Kunstwerken, nicht selten etwas zu viel Bedeutung beigemessen wird. Künstler, und Dichter sind in erster Linie auch Künstler, haben nicht immer ein sicheres und mafsgebendes Urteil über ihre Werke und oft noch weniger über die Werke anderer Künstler, die sie in den meisten Fällen verurteilen müssen, wenn sie ihrer fest umschriebenen Ansicht von Kunst widersprechen.

Ehe wir untersuchen, wie weit sich die Handlung aus der Gestaltung der Charaktere erklärt, wollen wir hier noch kurz die Frage berühren, ob Corneille auch im Cinna eine Idee gestaltete, wie er es in den Horatiern tat. Bei Besprechung der Horatier haben wir festzustellen versucht, dafs dem Stücke die deutlich erkennbare Tendenz zu Grunde liegt, zu zeigen, dafs der Pflicht gegenüber, die der Einzelne gegen das Vaterland hat, persönliche Interessen, zu denen auch die Liebe gehört, schweigen müssen, und dafs diejenigen, welche sich gegen dieses Gesetz auflehnen, daran zerschellen müssen. Auch aus dem Cinna könnte man eine Idee herauslesen und zwar nicht nur durch den Untertitel des Stückes dazu verführt; denn die Milde und Güte des Augustus ist, wie wir schon gesehen haben, ein rein negatives Element, das die Handlung hindert und sich deshalb schlecht zu einer dramatischen Ausgestaltung eignet. Man könnte aber durch das Stück belehrt sagen, dafs eigennützige, persönliche Interessen, im besonderen aber irdische Liebe, nicht der Nährboden für das Heldentum sein können, das einem unterdrückten Lande

wieder zu seiner Freiheit verhilft. Diese alte Erfahrung, die auch Taine in seinen Origines betont, liegt sicher zu Grunde, nur hat es Corneille unterlassen, seine Personen mit Rücksicht darauf so durchzubilden, dafs an ihren Schicksalen diese menschliche Wahrheit klar und deutlich zum Ausdruck käme. In den Horatiern war das der Fall.

Rechtfertigung von IV, 4—6.

Streifen wir noch kurz einige Punkte, die ein Vergleich der Technik beider von uns gesonderten Teile auffällig macht. Klafft im ersten Teil eine empfindliche Lücke, nämlich da, wo zwischen Akt II und III hinter der Szene verhandelt wird, was für das Schicksal der Handlung von der gröfsten Bedeutung ist, so erkannte man im zweiten einen ebenso fühlbaren Überschufs (IV, 4—6). Im ersten Falle umging Corneille eine Schwierigkeit, im zweiten aber, wo er überall einmütigen Tadel gefunden hat, bot er doch nicht so durchaus etwas Überflüssiges, als die Erklärer anzunehmen belieben; denn ohne diese drei Szenen wäre die schnelle Kapitulation der Emilia nicht erklärlich. Die Heiterkeit des Herzens und die Ruhe des Gemütes, in der sich Emilie zu ihrer eigenen Verwunderung IV, 4 befindet, erklärt sie sich als göttliches Zeichen, dessen Bedeutung ihr aber erst V, 3 ganz klar wird. Was sie dort, V. 1297 auf ihren schönen und würdigen Tod deutet, erkennt sie zuletzt als göttlichen Ratschlufs, nach dem die Monarchie bestehen bleiben soll. Sich selbst aber als das vom Himmel umgestimmte Werkzeug, das dazu ausersehen war, diese Regierungsform zu vernichten. So erklären sich ihre Worte V, 3 V. 1727 ff., wo sie zu Augustus sagt:

> Le ciel a résolu votre grandeur suprême.
> Et pour preuve, Seigneur, je n'en veux que moi-même:
> J'ose avec vanité me donner cet éclat,
> Puisqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'État. 1724

Als ob sie schon wüfste, was schliefslich eintreten würde, sichert sich Emilie schon im voraus gegen den Vorwurf dieser allzuplötzlichen Aufgabe ihrer Rache:

> J'ai fait de mon côté tout ce que j'ai pu faire:
> Contre votre tyran j'ai ligué ses amis,
> Et plus osé pour vous qu'il ne m'était permis.
> Si l'effet a manqué, ma gloire n'est pas moindre. 1309

Auf diese Weise steht wenigstens IV, 4 im engsten Zusammenhang mit der Handlung des fünften Aktes, besonders mit seiner letzten Szene.

In seiner technischen Behandlung erinnert noch der fünfte Akt an den ersten. Auch dort wird durch immer neu hinzugeführte Verschwörer eine Klimax dramatischer Wirkung erstrebt, die sich aber in ihrer künstlerischen Gestaltung mit der des ersten Aktes nicht messen kann. Im übrigen sind die Szenen des zweiten Teils unter einander gebunden, wenn auch IV, 2 und 3 nur lose zusammenhängen.

Die Charaktere.

Cinna.

Wie im Cid, hören wir auch im Cinna vom Helden zuerst aus dem Munde seiner Braut und zwar hier wie dort gleich nach Eröffnung des Stückes. Emilie ist von Cinnas Treue überzeugt: pour me servir tu n'appréhendes rien, sagt sie V. 23 von ihm und baut auf seinen Mut. Dem, der das Leben nichts achtet, wird auch das Leben erhalten bleiben, denkt sie, (V. 130) und beschwichtigt damit ihre Angst um den Geliebten. I, 3 tritt Cinna selbst auf und berichtet flammenden Auges, wie er die Herzen der Menge mit sich rifs. Schien es doch, als ob alle ihrer Liebe dienten, V. 150, als ob jeder einen Vater zu rächen hätte. Er sonnt sich in diesem feurigen Bericht, der auch seine Umsicht und Entschlossenheit im vorteilhaftesten Lichte zeigt. Er will den ersten Streich führen, Justiz am Kaiser üben V. 230 ff. und beweisen, dafs er aus Pompeius Blut stammt. Der folgende Tag soll ihn parricide oder libérateur nennen, ihn mit Ruhm oder Schande bedecken. Aber komme, was kommen mag:

Mourant pour vous servir, tout me semblera doux. 260

Sein Mut wird auch sofort auf die Probe gestellt, denn mitten aus diesem mordlustigen Tatendrang heraus wird er, zusammen mit seinem Freund und Helfer, vor den Kaiser gefordert. Ist die Verschwörung verraten? Soll er die Tat schon vor der Ausführung büfsen? Die Lage ist mehr wie kritisch und eine gute Charakterprobe durch sie gegeben. „Ich werde oft zu Augustus gerufen", beschwichtigt er die erschrockene Emilie; „Maximus und ich sind des Kaisers Vertraute".

Et nous nous alarmons peut-être en imprudents. 296

Flucht wäre Feigheit und würde zudem Verdacht erregen. Soll er sich selber verraten und alles im Stich lassen, wo es gilt, alles zu wagen? Hat man ihn verraten, so will er wenigstens sich selbst treu bleiben. Augustus soll zittern, wenn er Cinnas Verderben sinnt! Was er in der Versammlung den Verschworenen zu deren Beruhigung gesagt, dafs sie nichts zu fürchten hätten, V. 221ff., das wiederholt er auch der Braut:

Rien n'est pour vous à craindre: aucun de nos amis
Ne sait ni vos desseins, ni ce qui m'est promis;
Et leur parlant tantôt des misères romaines,
Je leur ai tu la mort qui fait naître nos haines,
De peur que mon ardeur touchant vos intérêts
D'un si parfait amour ne trahît les secrets;
Il n'est su que d'Évandre et de votre Fulvie. 345

Er weifs also, wie das Schweigen dem Glück zum Hüter gesetzt ist und ganz besonders, warum gerade in diesem Falle. Er zeigt sich also dieser Probe gewachsen und triumphiert im Gefühl der Liebe und Kameradschaft. Vor Augustus entwickelt er dann dieselbe glänzende Beredsamkeit, wie schon vor den Verschworenen. Als geriebener Politiker weifs er dem Kaiser den Plan, der Krone zu entsagen, auszureden und schreckt im Gedanken daran, dafs die Verschwörung in Gefahr läuft, gegenstandslos zu werden, vor keiner Perfidie zurück. Fufsfällig fleht er Augustus im Namen von ganz Rom an, er möchte bleiben, da nur so das Glück der Bürger gesichert wäre. Mit jedem Worte stellt er das vor den Verschworenen über den Kaiser Behauptete diesem selbst gegenüber auf den Kopf. Er müsse behalten, drängt er ihn, was er ohne Verbrechen erworben hätte und was ihm gesetzmäfsig zukomme. Entsage er der Krone, dann müsse er auch Rechenschaft ablegen über all das Blut, das um Caesar geflossen sei. — Wegen dieses Blutes aber will er ihn ja morden! Wie zum Hohn beruhigt er auch ihn, dafs er nichts zu fürchten hätte:

N'en craignez point, Seigneur, les tristes destinées;
Un plus puissant démon veille sur vos années:
On a dix fois sur vous attenté sans effet,
Et qui l'a voulu perdre au même instant l'a fait.
On entreprend assez, mais aucun n'exécute;
Il est des assassins, mais il n'est plus de Brute. 438

Wenn er dann fortfährt:

> **Enfin, s'il faut attendre un semblable revers,**
> **Il est beau de mourir maître de l'univers, 440**

so mufs das angesichts dessen, was er mit dem Kaiser vorhat anmuten, als werde es im frevelhaftesten Übermut gesprochen. Wir begreifen daher die Empörung Voltaires über diesen Charakter. In seinen Anmerkungen zu dieser Szene schreibt er: Cinne joue ici le rôle d'un fourbe qui emploie le raffinement le plus noir pour empêcher Auguste de faire une action qui doit même désarmer Emilie. — Auch Maximus ist das zu viel. Ihm gegenüber spielt sich aber Cinna nicht nur als Republikaner auf, der Rom befreien und an seinem Unterdrücker rächen will, sondern auch als Pädagoge, der andere durch solche Strafe schrecken möchte V. 659 ff. Wie er schon den Verschworenen gegenüber den Himmel für seine egoistischen Zwecke engagiert hatte, V. 165, so macht er Maximus hier V. 657 darauf aufmerksam, dafs sie des Himmels Werkzeug seien und als solche keine feige Reue kennen dürften. Ebenso sowenig wie Rom die Freiheit aus so verhafster Hand annehmen würde V. 687, möchte er Emilien, auf die Maximus anspielt, von Augustus empfangen, sie sich vielmehr durch dessen Tod verdienen V. 697.

Bis dahin ist wenig gegen die Zeichnung dieses Charakters einzuwenden. Cinna ist ein treuer Liebhaber, beherzt zur Tat, listig, verschlagen ja perfide wie eine Schlange; auf jeden Fall aber klug für seine eigenen Zwecke. Da fällt er plötzlich aus der Rolle und bricht seinem eigenen Witz, auf den er sich V. 343 ff. so viel zu gute tat, die Beine. Er entdeckt dem Freunde die Beweggründe zu seiner Tat; begeht also rund heraus gesagt die ungeheuerste Dummheit, die sich nur denken läfst. Maximus ist sein Nebenbuhler, und somit sprengt Cinna mit seiner weibischen Geschwätzigkeit die ganze Verschwörung und sich selbst in die Luft. Die Maske ist gefallen, der Egoist erkannt. Er kann nicht erwarten, dafs andere ihre Hände in Blut tauchen, blofs um ihm sein Mädchen in den Arm zu legen. Am allerwenigsten sein Nebenbuhler. Deshalb hat Euphorbus auch leichte Mühe, Cinnas Charakter noch weiter zu verdächtigen:

Craignez tout d'un esprit si plein de lâcheté.
L'intérêt du pays n'est point ce qui l'engage;
Le sien, et non la gloire, anime son courage.
Il aimerait César, s'il n'était amoureux,
Et n'est enfin qu'ingrat, et non pas généreux.
Pensez-vous avoir lu jusqu'au fond de son âme?
Sous la cause publique il vous cachait sa flamme,
Et peut cacher encor sous cette passion
Les détestables feux de son ambition.
Peut-être qu'il prétend, après la mort d'Octave,
Au lieu d'affranchir Rome, en faire son esclave,
Qu'il vous compte déjà pour un de ses sujets,
Ou que sur votre perte il fonde ses projets.

ie um Euphorbus Recht zu geben, kommt Cinna gleich in er nächsten Szene III, 2. Weg ist Feuer und Begeisterung, hin seine kecke Zuversicht und sein Glaube an seine mmlische Sendung. Er, der sich vermafs Throne wie Holzhemel umstürzen zu können, kommt von Reue zerknirscht, ie es ebenso spät über ihn vermocht hat, wie die Rache über ine Braut. Wir wissen nicht, welche Umstände ihm plötzlich ie Augen geöffnet haben, nachdem er durch des Kaisers Güte ngerührt blieb, ja durch sie nur noch stärker zur Tat entammt schien. Jetzt mit einem Male erkennt er Augustus nd nicht minder Emilien in ihrer wahren Gestalt und diese rkenntnis entwaffnet ihn. Der eine ist zu gut, die andere n unmenschlich. V. 798. Könnte doch Augustus auch Emiliens orn auslöschen und sie so umstimmen, wie er ihn umgestimmt at! Hätte er nur den perfiden Eid nicht geschworen, der n zum Verrat an Menschen und Göttern und an der eigenen hre treibt. Er zittert jetzt beim Gedanken an die Aushrung. Vielleicht ist es auch nur die Wirkung des Blutes. rutus, meint er, habe wohl Ähnliches empfunden. Maximus ber zeigt ihm eine andere Ursache dieser Schwäche. „Ihr eid feig", schilt er ihn, „und schadet der Freiheit". Brutus ätte sich nie durch Rache oder Liebe bestimmen lassen 838 ff. arum sollte er ablassen, seine Geliebte Rom vorzuziehen, as ihn deshalb anklage. Cinna fühlt diese Kohlen auf seinem aupte brennen, und gesteht seine Feigheit auch ein V. 851 ff. om gegenüber will er sie wieder gut machen, Rom soll ieder haben, was er ihr genommen, Maximus möge ihn nur etzt in Ruhe lassen, dafs er ungestört seinem Trübsinn nach-

hängen könnte, denn hier müsse Ruhe Heilung bringen. Ist es nicht das Bild des schwachen Caesar, wie es Cassius dem Brutus malt, Caesars, wie er wehleidig ruft: Titinius gib mir zu trinken? Allein gelassen, Szene 3, kämpft Cinna seinen Konflikt weiter und ringt nach einem Entschlufs. Er ist sich klar, dafs er ein Feigling ist, frägt, wie üblich, was er tun soll und Mitleid mit ihm selbst kommt über ihn:

Qu'une âme généreuse a de peine à faillir! 875

Kann Liebe, Rache, Ruhm nur durch Verrat und Undankbarkeit erworben werden, dann fahrt hin Freiheit und Liebe! Cinnas Hände bleiben rein! Aber ach, es sind nur die Entschliefsungen eines Gefangenen. Seine Fesseln lösen kann er nicht, das steht nur in Emiliens Macht. Nur sie kann Augustus begnadigen. Möchten die Götter dazu helfen! Aber die Stunde der Götter ist noch nicht gekommen. Szene 4 steht sie vor ihm, die sein und des Kaisers Schicksal in der Hand hält. Jetzt müfste er die Hauptprobe seiner Redekunst ablegen und sich als Mann von Charakter und Ehre erweisen. Die Liebe aber macht ihn schwach. Er zittert und seufzt, V. 918 ff., wagt nichts zu reden und nichts zu tun und spricht als gehorsamer Liebhaber, der die Ungnade der Geliebten scheut. Ungeschickt wie ein Schulbube beteuert er seine Liebe und kommt dann endlich zur Sache:

voyez à quel prix vous me donnez votre âme:
En me rendant heureux vous me rendez infâme;
Cette bonté d'Auguste... 931

Als sie ihm das Wort abschneidet, ist er sofort wieder ganz Unterwürfigkeit und beteuert seinen Gehorsam sans réserve V. 947. Ja, er rechnet ihr vor, was er schon über das geforderte Mafs hinaus getan hätte. Die Verschwörer hätten ruhig nach Hause gehen können und Emilie keine Macht mehr über des Kaisers Leben gehabt, hätte er ihn nicht zum Bleiben vermocht. V. 962. Demnach verdanke sie ihm doch nur allein, dafs die Befriedigung ihrer Rache überhaupt noch möglich ist; aber:

malgré ses bienfaits, je rends tout à l'amour,
Quand je veux qu'il périsse, ou vous doive le jour. 964

So stolz er in der Versammlung vor Männern stand, so demütig

und unterwürfig liegt er hier vor einem Mädchen. Mit vorsichtigen Worten sucht er sie zu gewinnen, ihr die Augen für die Güte des Kaisers zu öffnen; umsonst wendet er sich an ihre Grofsmut und Tugend, versucht er, wie schon Fulvia, sie in Konflikt mit der Dankbarkeit gegen ihren Wohltäter zu bringen, umsonst droht er mit der Rache des Himmels. Hatte eben Maximus ihn seiner Feigheit wegen mit Ruten gepeitscht, so nimmt Emilie Skorpionen zur Hand. Sie nennt ihn einen elenden Sklaven, einen Wechselbalg aus dem Hause des Pompeius und fordert ihn auf, Zeuge ihres Todes zu sein, da sie die Tat jetzt allein ausführen würde. Da endlich erhebt er sich in Verzweiflung aus dem Staube, in dem er gelegen:

> apprenez qu'Auguste est moins tyran que vous.
> S'il nous ôte à son gré nos biens, nos jours, nos femmes,
> Il n'a point jusqu'ici tyrannisé nos âmes;
> Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
> Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés. 1056

In profanem Trotz bricht er zur Tat auf und mit der prosaischen Drohung, dafs Emilie an seiner Leiche ihr Werk noch bereuen werde, bringt er seine Rolle um den letzten poetischen Glanz, der anfangs noch auf ihr geruht hatte. Maximus hatte Recht, wenn er V. 703 von Cinna sagt: vous n'êtes pas homme à la violenter; und Cinna bekennt es selbst V. 865 ff., wo er über seinen Zustand grübelt und ihn Schwäche nennt:

> Puisqu'il devient si faible auprès d'une maîtresse,
> Qu'il respecte un amour qu'il devrait étouffer,
> Ou que, s'il le combat, il n'ose en triompher. 872

Diese Selbstverachtung, die in Erinnerung an Augustus

> Qui du peu que je suis fait une telle estime, 882

das Gefühl seines eigenen Unwertes noch steigert, hätte den Konflikt des „Helden“ bis zur Katastrophe der Selbstvernichtung treiben und dem Charakter Tragik verleihen können. Die aber fehlt ihm. So haben wir denn auch kein Mitleid mit ihm, sondern nur Verachtung. Augustus, vor dem er V, 1 als Angeklagter steht, steigert sie noch. Dafs er ihn des schwärzesten Undankes zeiht, den ein Mensch begehen kann, braucht ihn noch nicht um unsere Sympathie zu bringen, dafs

er ihn aber als grofse Null hinstellt, dessen kopflose Perfidie ihn auch um die Glorie des Verbrechertums bringt, das ist vernichtend. Und was hat Cinna auf all diese, ihn auf das tiefste beschämenden Anklagen zu erwidern?

> Je vois qu'on m'a trahi, vous m'y voyez rêver,
> Et j'en cherche l'auteur sans le pouvoir trouver! 1544

Dann besinnt er sich auf das, was ihm Emilie für diesen Fall eingeschärft:

> Si tout est découvert, ...
> Porte, porte chez lui cette mâle assurance,
> Digne de notre amour, digne de ta naissance;
> Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain,
> Et par un beau trépas couronne un beau dessein. 332

Seigneur, sagt er:

> je suis Romain, et du sang de Pompée;
> Le père et les deux fils, lâchement égorgés,
> Par la mort de César étaient trop peu vengés.. 1548

Ja, er spielt den Stolzen, der nichts zu bereuen und nichts zu beklagen hat und fordert den Kaiser auf, seine Pflicht zu tun!

Also ein Charakter, von dessen Wertlosigkeit die Person selber überzeugt ist, der persönlich keinen Antrieb zur Tat spürt:

> Il aimerait César, s'il n'était amoureux, 747

Seine Braut verpflichtet ihn deshalb durch einen Eid. Auch nicht aus reiner Liebe beschliefst er die Tat, um die Braut dadurch zu verdienen, wie es Maximus vorhatte, sondern als eitler Fant, der nicht weifs, was er will, der sich eben noch als himmlischer Rächer fühlt und eine Stunde darauf in seinem Nichtsgefühl vergehen möchte; der sich erst seiner Verschwiegenheit rühmt und dann gerade dort zum verräterischen Schwätzer wird, wo sein Geheimnis Lebensbedingung war. Im ersten Akt kühn und leidenschaftlich, im zweiten hinterlistig und verschlagen, im dritten von Reue und Gewissensbissen geplagt, im vierten voll falschen Stolzes und Trotzes und endlich im fünften dem unbedingt ergeben, den er hat morden wollen. Ein Charakter, der seinen Konflikt an verkehrter Stelle auskämpft und das Stück deshalb um die tragische Wirkung bringt. Wie die Handlung, so zerfällt

auch er in zwei Stücke. Tragisches ist nichts an ihm. Überall wird er getrieben, überall fühlt er Fesseln, die zu sprengen er nicht den Mut hat. Zwar ist es Corneille gelungen, diese Figur hier und da dramatisch zu gestalten, im ersten Akt hat er sogar den Anlauf zu einem grofsen Flug genommen, dabei ist es aber geblieben. Cinnas Leidenschaft ist ein Strohfeuer, dessen Glut keine Tragödie durchleuchten kann. Er ist nichts, was er sein soll; weder Liebhaber noch Verbrecher, da ihm zu beiden Leidenschaft fehlt, noch Verschwörer, da er ohne die dabei nötige Klugheit und Vorsicht zu Werke geht. Nicht einmal Römer ist er, da ihm die Sache der Freiheit nur Vorwand für persönliche Zwecke ist. Nach Voltaire spricht er III, 3 in seinem Konfliktsdialog nicht wie ein Römer, sondern wie ein Bedienter. Zweifellos sollte er die Hauptfigur des Stückes sein, aber ebenso zweifellos steht fest, dafs ihre Zeichnung verfehlt ist. Sehen wir zu, ob Corneille mit der zweiten Figur mehr Glück hatte.

Emilie.

Ihre Rolle nimmt mit 402 $^1/_2$ Vers die zweite Stelle im Spiel ein, das sie mit einem Monolog beginnt. Emilie sucht Ruhe vor dem allzu ungestümen Drang ihres Herzens, das sie zur Rache an Augustus treibt. Wie weit der Grund zur Rache zurückliegt und was bereits von Seiten des Kaisers geschehen, ihr vorzubeugen, haben wir schon gesehen, ebenso, dafs Emilie den Bräutigam ausersehen und eidlich dazu verpflichtet hat, ihre Rache auszuführen. Dieser Umstand bringt sie auch gleich am Eingang des Spiels in Konflikt mit ihrer Liebe; denn Cinnas Leben steht dabei auf dem Spiel. Als Weib malt sie sich alle Hindernisse in lebendigen Farben. Sie zeiht sich der Grausamkeit gegen den Geliebten, schilt ihr Herz, das nach der Süfsigkeit der Rache verlange, wo nur Tränen zu ernten sind. Nur der Gedanke, dafs es der Vater ist, der gerächt werden mufs, bestimmt sie, wie auch Chimenen, bei ihrem Vorsatz zu bleiben und den Geliebten zu opfern. Wie Chimene empfindet sie die sie anwandelnde Schwäche als unwürdig; wie diese überwindet sie den Konflikt im Hinblick auf die Pflicht der Pietät. Was sie sich hier selbst zuschwört, das wiederholt sie in der 2. Szene ihrer Vertrauten Fulvia:

„Cinna mufs Augustus morden, wenn er mich besitzen will; die Pflicht will es so!“ Entsprang dieser Konflikt ihrem eigenen Herzen, so wird der zweite, in den Fulvia sie verwickeln möchte, von Emilien abgewiesen: Alle Wohltaten, durch die Augustus täglich und stündlich sein Unrecht zu sühnen sucht, selbst der Umstand, dafs er sie an Tochter Statt angenommen hat und sie wie ein allmächtiger Minister herrscht, ändert nichts an ihrem Vorsatz. Ihr kommt das alles aus verhafster Hand. All diese erdrückenden Wohltaten sind Beleidigungen in ihren Augen. V. 74. Mit seinem eigenen Geld macht sie die Herzen der Römer von ihm abwendig und würde, selbst wenn er sie zu seiner Gemahlin erhöbe, dies dazu benutzen, ihn um so sicherer zu verderben; denn:

Pour qui venge son père il n'est point de forfaits! 83

Weiterhin betont sie, ebenfalls nach dem Muster der Chimene, das persönliche Moment ihrer Rache. Für „sie“ mufs Augustus fallen und darf nicht anderen geopfert werden, die wohl auch Ursache wider ihn hätten. Es wäre Feigheit, anderen Händen zu überlassen, was auch das öffentliche Interesse von den ihrigen fordert. Damit verstärkt sie das persönliche Moment durch ein allgemeines, ideales. Tyrannen zu strafen bringt Ruhm, heften wir ihn deshalb an unsere Tat.

Et faisons publier par toute l'Italie:
„La liberté de Rome est l'œuvre d'Émilie; 110

Ihr Werk! und nicht Cinnas, der ihr nur seinen Arm leiht. Ruhmsucht und Rache sind also die beiden Triebfedern ihrer Handlung. Fulvias Hinweis auf die Gefahr, in die sie Cinna stürzen will, ist nur eine Wiederholung des Motivs, das Emilie schon selbst vorbrachte, das hier nochmals in verstärkter Form seine Wirkung tut. Man könnte es das Liebesmotiv nennen, das sie immer wieder zur Umkehr treibt. Um ihr eigenes Herz zu beschwichtigen, weist sie Cinna auf den herrlichen Ruhm des Brutus und Cassius, die auch mit ihrem Leben Unsterblichkeit erkauften, die man nach ihrem Tode liebte, wohingegen der Caesar verhafst blieb. Trotz alledem mahnt sie ihn, auf sein Leben Bedacht zu nehmen, ihrer Liebe und auch ihres Lebens wegen, das mit dem seinigen eng verknüpft sei. Echt weiblich zeigt sie sich aber Szene 4, als alles ver-

raten, als Cinna unmittelbar bedroht scheint. Da klagt sie, dafs die Götter Roms Knechtschaft zu wollen scheinen und fleht Cinna an, er möchte ihr Leid nicht auf die Spitze treiben. Da er sie nicht mehr rächen könnte, so sollte er wenigstens sich selber retten; es sei genug, dafs sie ihren Vater verloren habe. Cinnas Festigkeit und Ruhe geben ihr dann die Besonnenheit zurück. Sie bittet ihm ihre Schwäche ab. Es wäre ja auch ganz nutzlos, anders zu wollen. Augustus würde schon dafür gesorgt haben, jede Flucht unmöglich zu machen: „So geh als Mann und stirb als Römer in Schönheit, ich folge Dir nach!“ Als Weib ist sie auch um Rat nicht verlegen. Sie wird inzwischen, für den Fall, dafs Gefahr drohen sollte, bei der Kaiserin für ihn tätig sein. Man ist aber mit dem Schrecken davongekommen. Statt Verrat, Verhör und Strafe fanden die Verschwörer Freundschaft, Liebe und Ehre. Emilie hat das alles von Augustus selbst gehört; sie weifs, dafs Cinna zum Mitregenten erwählt ist, dafs der Kaiser ihre Vereinigung mit Cinna wünscht, ja, dafs er bereit ist, der Krone zu entsagen, wenn Roms Glück damit gedient ist. Sie hat auch gehört, dafs Cinna in ihrem Interesse gehandelt hat und den Kaiser zum Bleiben veranlafst, damit er seiner Rache nicht entginge und somit durfte sie wohl erwarten, dafs Cinna ihr nach dieser Tat mit unveränderter Gesinnung entgegentreten würde. Man kann sich daher ihre Enttäuschung denken, als sie merkt, dafs dies nicht der Fall ist. Das Grofse geschieht nicht. Blieb sie bisher durch des Kaisers Wohltaten ungerührt, so kann doch des Kaisers Huld gegen Cinna keinen Umschlag ihrer Stimmung hervorrufen, wie Cinna V. 911 ff. annimmt. Im Gegenteil! Sie, die ein so hohes Wertgefühl von sich hat, dafs sie meint, ihr Auserwählter könne sich nur durch einen Königsmord ihrer würdig erweisen, (V. 136 u. 1034 ff.) mufs dadurch in ihrer Eitelkeit auf das empfindlichste gekränkt werden, dafs Augustus sie verschenken will, wie er Ämter und Würden verschenkt. Emilie ist sie selbst geblieben, nur Cinna sich ungetreu geworden. Deshalb gibt sie ihm in etwas prosaischer Art zu verstehen, dafs er machen könne, was er wolle, sie bliebe bei ihrem Vorsatz. Wie er sie nun sanft bedrängt, wird sie bitter aus Eifersucht, dafs er die Gunst des Tyrannen ihrer Liebe vorziehen will und gerät über Cinnas

versteckte Absicht, sie zu bestimmen, ihn von der Tat zurückzurufen, in Zorn und Erregung. V. 996 ff. Als er ihr aber Undank und Perfidie vorwirft, da macht sich ihr Trotz und ihr Hochmut in den Worten Luft:

> Je fais gloire, pour moi, de cette ignominie:
> La perfidie est noble envers la tyrannie,
> Et quand on rompt le cours d'un sort si malheureux,
> Les cœurs les plus ingrats sont les plus généreux. 976

Im weiteren überbietet sie sich selbst und gerade das mag ihr die Bewunderung des damaligen Parterres eingetragen haben. Unendlich tief sinkt neben der römischen Riesengröfse, zu der sie sich hinaufschraubt, „die feige Sklavenseele" Cinnas herab. „Du denkst, Du seiest etwas", ruft sie ihm stolz zu, „dafs Du Dich für mehr als einen König hältst! Wer ist wohl auf der ganzen Erde so eitel, sich einem römischen Bürger gleichzuachten? Einem römischen Bürger, der dazu geboren ist, Königen den Fufs auf den Nacken zn setzen! und wenn Du glaubst, dafs nur Götter Throne stürzen können, so erhebe Dich zu ihrer Gröfse". Damit erinnert sie ihn nur an seine eigene unerhörte Verstiegenheit, die wir schon V. 165 und 657 kennen gelernt haben. Von so schwindelnder Höhe herunter schilt sie ihn Feigling und Tyrannendiener, wankelmütig, ehrvergessen und untreu und weist ihn verächtlich zurück. Sie wird die Tat allein vollbringen. Das Vaterland steht jetzt an erster Stelle, ihre Privatrache an zweiter. Jetzt erfahren wir auch, weshalb sie nicht gleich von vornherein die Tat allein unternommen. Die Liebe hat sie davon zurückgehalten, für Cinna hat sie ihr Leben geschont. V. 1022. Sie wäre dabei unter den Händen der Leibgarde gefallen und er um seine „captive" gekommen.

> Et, comme pour toi seul l'amour veut que je vive,
> J'ai voulu, mais en vain, me conserver pour toi,
> Et te donner moyen d'être digne de moi. 1028

Die Götter mögen ihr verzeihen, betet sie, dafs sie einen untergeschobenen Sklaven für den Neffen des grofsen Pompeius gehalten habe. Hätten nicht tausend andere ihren Herren um diesen Preis verraten? V. 1034 ff. Trotzalledem brauche er nicht eifersüchtig zu werden; sie liebt ihn noch und wird als die Seinige sterben. Er solle nur kommen und sein Werk schauen.

„N'accuse point mon sort, c'est toi seul qui l'as fait;
Je descends dans la tombe où tu m'as condamnée,
Où la gloire me suit qui t'était destinée. 1046

Das wirkt. Cinna stürzt verzweifelt hinaus, sein Versprechen einzulösen und droht ihr genau damit, wodurch Emilie eben ihren Sieg errungen hat V. 1061 ff. Tränen füllen ihre Augen und schon glaubt Fulvia, sie sei durch Milde umgestimmt, als sich ihr zum vierten Mal gebeugter Wille zum vierten Male aufrichtet und das Feld behauptet.

Qu'il achève, et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort, ou de moi. 1076

Welchen Anteil der vierte Akt von Szene 4 ab an der Charakterisierung der Rolle hat, haben wir schon bei der Analyse der Handlung gesehen. Ohne IV, 4 wäre das in Akt drei und fünf über Emilie Gesagte ohne Zusammenhang und unverständlich. Dort diejenige, die trotz aller Güte noch allein an der Tat festhält, hier die plötzlich durch Güte Überwundene. Dort die Tyrannenmörderin, hier die unbedingte Anhängerin der Monarchie! Zwischen beiden Extremen steht vermittelnd IV, 4. Die Götter wollen es so und zeigen es der Emilie, die ihr Werkzeug ist, durch Umstimmung ihres Wesens an:

A chaque occasion le ciel y fait descendre
Un sentiment contraire à celui qu'il doit prendre. 1294

Wie Chimene im Cid und Camilla in den Horatiern ihre trüben Ahnungen hatten und damit auf den Ausgang deuteten, so hat Emilie ihre unbegreifliche Freude und Gemütsruhe, die die Götter in ihr wirken, um das anzudeuten und vorzubereiten, was V, 3 wider Erwarten eintritt. So beschwichtigt der Dichter sein künstlerisches Gewissen, ohne uns indessen durch diese Lösung zu befriedigen; denn wir wollen solche Konflikte durch ehrlichen Kampf gelöst sehen, nicht aber durch wunderbares Eingreifen der Götter. Deshalb ist auch mit III, 5 die Charakterzeichnung der Emilie abgeschlossen. Was noch folgt, ist nur geeignet, die Rolle zu verderben. Auch IV, 5 bringt zu ihrer Vervollständigung nichts Neues, da III, 5 nicht überboten werden konnte. Hat Cinna, der in den Tod rennt und den sie liebt, sie nicht dazu vermocht, ihren Vorsatz

aufzugeben, so mufs das, was Maximus, der ihr gleichgültig ist, zu solchem Zweck vorbringt, nur eitles Geschwätz bleiben Vor Augustus benimmt sie sich trotzig wie Cinna. Um den Kaiser gegen sich und den Geliebten aufzureizen droht sie ihm:

> Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres,
> Et je suis plus à craindre, et vous plus en danger,
> Si j'ai l'amour ensemble et le sang à venger. 1624

Nach dem Muster der Sabine in den Horatiern zeigt sie dem König, dafs er sie schon aus Klugheitsrücksichten töten müsse. Nach Darlegung dieser Vernunftsgründe hebt der Wettlauf der beiden Liebenden nach dem Schafott an. Der Tyrann könnte zwei Opfer schlachten, verzeiht aber beiden. Jetzt endlich öffnet der Himmel Emilien die Augen und auch ihr kommt die Reue über das, was sie getan. Sie steht ab von ihrem Vorhaben, denn der Himmel will es so. V. 1721. Dafs er ihr das Herz gewendet hat, ist ihr ein Zeichen dafür, dafs er auch den Staat ändern will! (Eigentlich sollte es heifsen, dafs er den Staat nicht ändern will!) Ihr Hafs erlischt, ihr Herz ergiebt sich dem Kaiser; was geschehen, das verabscheut sie und dafür soll ihre nun unwandelbare Liebe nnd Verehrung den Kaiser entschädigen:

> Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle;
> Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle,
> Et prenant désormais cette haine en horreur,
> L'ardeur de vous servir succède à sa fureur. 1728

Augustus.

Mit 392 Versen steht seine Rolle an dritter Stelle. Zuerst erscheint er II, 1 in der Szene, wo er seinen Entschlufs kund gibt, der Krone zu entsagen. Dann begegnen wir ihm im vierten Akt wieder, dessen erste Hälfte er in Anspruch nimmt (Szene 1—3) und schliefslich im fünften, den er ganz beherrscht. Aber ähnlich wie in Schillers Wallenstein, wo das Lager „der Dunstkreis ist, in dem sich die Sonne malt", lernen wir auch hier den Kaiser schon im ersten Akt kennen, nur dafs dort die Sonne einen blutigen Schein hat. Augustus ist der Mörder von Emiliens Vater, das ist seine Schuld und soll sein Verhängnis werden. Was er auch getan hat, diese Schuld zu sühnen, es ist ihm nicht gelungen. Auch nach Fulvias Zeugnis

ist er von allen gehafst (V. 94) und kann, weil er ein Tyrann ist, der die Freiheit unterdrückt, nicht mehr lange leben. Deshalb sind auch Szene 3 die Verschwörer gegen sein Leben schnell gewonnen und nach Cinnas Schilderung so zum Werk begeistert, als hätte jeder einen Vater zu rächen, als wären auch sie durch das persönliche Motiv der Liebe getrieben. Cinna taucht den Pinsel tief in blutiges Rot, um uns das Schreckensbild dieses Tyrannen zu malen. Schon bei blofser Nennung seines Namens entflammen sich aller Augen vor Wut (V. 160), verfärbt man sich vor Schreck und Zorn. Ein Mensch, der den Namen Mensch nicht verdient, ein Tiger, der sich im römischen Blut gemästet hat, ein Kunstreiter, der von einem Parteipferd auf das andere gesprungen, der grausam und frech die gräfslichsten Bürgerkriege heraufbeschwor. Aus Verbrechen sind die Stufen gefügt, die er zum Thron hinaufgestiegen ist, um Rom zu unterjochen. V. 220. Deshalb will ihn Cinna wie ein Opfer am Altar der Götter schlachten und Rom die Freiheit wiedergeben, und alle drängen sich herzu, den ersten Streich zu führen. Das ist der Augustus des ersten Teils. Der Augustus der Verschwörer, der blutdürstige Tyrann, nach Vers 9 auf der Höhe seines Ruhmes.

Im zweiten Teil tritt er uns selbst gegenüber. Ein Greis, dem die Last der Krone den Nacken gebeugt hat. Nach all dem Sturm und Drang der Jugend bereut er die Bluttaten dieser Zeit. Sein Ehrgeiz ist mehr wie befriedigt und ihn widert die Speise, mit der er ihn genährt. Er hat das Alter erreicht, wo die Wünsche schweigen und der Geist Einkehr hält und findet, dafs alles eitel ist. Der Jüngling hat nach etwas gestrebt, das er nicht kannte und jetzt sehnt sich der Greis, von der Höhe herabzusteigen: Uneasy lies the head that wears a crown!

> J'ai souhaité l'empire, et j'y suis parvenu;
> Mais en le souhaitant, je ne l'ai pas connu:
> Dans sa possession j'ai trouvé pour tous charmes
> D'effroyables soucis, d'éternelles alarmes,
> Mille ennemis secrets, la mort à tous propos,
> Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos. 376

Wären Beispiele nicht trügerisch, dann könnte Sulla, der auch grausam und barbarisch gewesen und trotzdem ruhig und

friedlich im Schofse seiner Untertanen gestorben ist, ihm den rechten Weg weisen. Das aber sollen Cinna und Maximus tun, die ihm als seine besten Freunde raten werden, wo er selbst unsicher und nicht energisch genug im Entschlufs ist. Aber er fällt aus der Skylla in die Charybdis. Cinna schmeichelt ihm aus persönlichem Interesse, redet ihm seine Bedenken aus und rät ihm zu dem, was er just um Gottes Willen nicht tun sollte. Maximus hingegen, der nach bester Überzeugung ihm in der Richtung seines guten Vorsatzes rät, wird nicht gehört; und doch sind seine Ausführungen denen des Cinna gegenüber von so durchschlagender Kraft, dafs die paar Worte, mit denen Augustus auf sie zurückkommt, (V. 522—525) uns den Eindruck seiner Greisenhaftigkeit noch vermehren. Mitleid mit Rom gewinnt die Oberhand beim Kaiser:

> N'en délibérons plus, cette pitié l'emporte.
> Mon repos m'est bien cher, mais Rome est la plus forte;
> Et, quelque grand malheur qui m'en puisse arriver,
> Je consens à me perdre afin de la sauver. 624

Er will bleiben, Cinna aber soll ihm die Last tragen helfen und Emilien heiraten; Maximus eine Provinz verwalten. Dafs er bei Erwähnung Emiliens seine offene Schatulle hervorhebt, die der Verwaisten den Verlust des Vaters hätte versüfsen können (641 ff.), ist wenig königlich. Bürgerlich ist auch der Zug, dafs er nun nichts Eiligeres zu tun hat, als das Ergebnis dieser Staatsratssitzung seiner Gemahlin mitzuteilen. V. 646. Nach der folgenden zweiten Szene dieses zweiten Aktes könnten wir nun mit Cinna annehmen, dafs das, was wir eben von Augustus hörten, nur Ausflufs einer augenblicklichen Stimmung ist, nur eine vorübergehende Anwandlung, um derentwillen er nicht etwa der gerechten Rache entgehen dürfe (V. 656), aber III, 1 hören wir auch von Euphorbus:

> Auguste s'est lassé d'être si rigoureux;
> En ces occasions, ennuyé de supplices,
> Ayant puni les chefs, il pardonne aux complices. 766

Auf diese Wandlung seines Charakters baut ja der schurkische Freigelassene seinen Plan und hat sich nicht verrechnet. Augustus ist über die neue Verschwörung auf das äufserste entrüstet und während er Befehl gibt, Cinna zu verhaften, soll Maximus kommen, um Verzeihung zu erhalten.

Il n'est crime envers moi qu'un repentir n'efface. 1117

.e Hauptszene für die Charakterschilderung des Kaisers ist ·er die nun folgende zweite des vierten Aktes, wo sein ərzenswunsch nach Ruhe in einem grofsen Monologe wieder m Durchbruch kommt. Er fleht die Götter an, ihm das :epter wieder abzunehmen, welches sie ihm anvertrauten, .s ihm aber zum Fluch würde. Dann hält er Einkehr in sich, zählt die Mordtaten auf, die er verübt, besonders die . Toranius begangene. Ihm geschehe ganz recht, denn er nte nur, was er gesät. Und doch wäre es mehr als Torheit, ɔlle er sich anklagen, die Verbrecher aber straflos ausgehen ssen.

Non, non, je me trahis moi-même d'y penser:
Qui pardonne aisément invite à l'offenser;
Punissons l'assassin, proscrivons les complices. 1161

in und her schwankt er, was das beste wäre und kommt, , er keinen Ausweg sieht, wie Rodrigo zu dem Schlufs, dafs ərben die einfachste Lösung des Knotens wäre. Die kurze ·anne, die ihm noch zu leben übrig bleibe, lohne den Preis cht, um den sie erkauft werden mufs. Cinna aber soll mit m sterben und Rom zum Trotz will er über den allgemeinen ıfs triumphieren. V. 1186. Aber auch dabei wird ihm nicht ɔhl und so ruft er die Römer, die Rache, seine absolute acht, ja sogar den grausamen Kampf seines unentschlossenen ərzens an, ihm aus diesem Zwiespalt zu helfen. Szene 3 barmt sich dann seiner die Kaiserin:

écouteriez-vous les conseils d'une femme? 1197

igt sie ihn und empfiehlt, er möge den goldenen Mittelweg ihlen und sich durch Milde den friedlichen Fortbestand iner Herrschaft sichern. War es zum guten Teil Eitelkeit, e ihn II, 1 trieb, auf Cinnas und nicht auf Maximus Rat zu ren, so ist es dieselbe Schwäche, die ihn hier abhält, einem ıten Wort Gehör zu geben, weil es von einer Frau kommt .d ihm ein Beigeschmack von politischer Weisheit anhaftet.

Régner et caresser une main si traîtresse,
Au lieu de sa vertu, c'est montrer sa faiblesse, 1242

widert er ihr; dazu regiere er nun schon zwanzig Jahre .d müsse wissen, was in solchen Fällen zu tun sei, noch dazu, ɔ das ganze Volk in ihm beleidigt ist. Eine Beleidigung,

Dont il faut qu'il la venge, ou cesse d'être prince. 1254

Der Himmel werde ihm schon den rechten Weg zeigen. Nicht ohne unliebenswürdig zu werden, cf. V. 1621, verläſst er seine Gemahlin, die er doch im Gefühl seiner Hilflosigkeit aufgesucht hatte. Geschieht es, wie beim alten Horace, aus Furcht, von einer Frau überredet zu werden? Inzwischen ist Cinna vorgeführt worden. In aller Ruhe hält ihm Augustus vor, was er Gutes an ihm getan und was sein Dank dafür sein soll. Er zeigt ihm auch, mit wie wenig Überlegung er dabei zu Werke gegangen ist, wie er nur fähig sei einzureiſsen, nicht aber aufzubauen oder zu erhalten und überläſst es ihm, sich die Strafe selber zu bestimmen. Da wird der Hauptschlag gegen des Kaisers Herz geführt. Auch Emilie wird ihm als Verschworene überantwortet. Et toi, ma fille, aussi! ruft er V. 1564 und ist geneigt anzunehmen, ihr Wunsch, für Cinna sterben zu wollen (wovon er eigentlich noch gar nichts wissen kann), sei schon die Wirkung der eben erst von ihm geschaffenen Vereinigung der Beiden. V. 1567. Sie klärt ihn aber auf und als er von Dankbarkeit spricht, hält sie ihm die beglichene Rechnung vor und weist ihn darauf hin, daſs er ihr erst den Weg zum Verbrechen gezeigt hätte. Abermals ist es Livia, die den Gemahl aus der Verlegenheit zieht. Das hatte Octavian getan, wirft sie Emilien entgegen, nicht die unverantwortliche Majestät des Kaisers. Inzwischen scheint Augustus auch zu einem Entschluſs gekommen zu sein. Er will das undankbare Paar vereinigen und die Welt soll darüber erstaunen. Noch sind aber nicht alle Pfeile auf des Kaisers Herz abgeschossen. Szene 3 kommt noch Maximus, den er, trotz seines Komplottes gegen ihn, den einzigen Freund nennt, der noch treu verblieb. V. 1665. Hat er ihn doch vor Gefahr bewahrt, so daſs er ihm Leben und Reich verdankt. Er aber ist nach seiner Selbstanklage der Treuloseste von allen. Himmel und Hölle scheinen sich also gegen den Kaiser verschworen zu haben. Aber trotzdem! Er ist Herr seiner selbst, wie er Herr der Welt ist und nun merk auf Klio!

Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous. 1700

„Soyons amis, Cinna! Nimm Dein Leben zum zweiten Mal aus meiner Hand! Ich will meine Wohltaten verdoppeln, Dich

damit erdrücken, aber verzeiht auch Maximus und Euphorbus, denn ohne sie wäret ihr zu Verbrechern geworden."

> Qu'on redouble demain les heureux sacrifices,
> Que nous leur offrirons sous de meilleurs auspices,
> Et que vos conjurés entendent publier
> Qu'Auguste a tout appris, et veut tout oublier. 1780

Also auch Augustus ein Januskopf! Von der einen Seite der blutdürstige Tyrann, von der anderen der milde, amtsmüde, alte Kaiser. So wie in der Handlung Ursache und Wirkung zu weit auseinanderliegen, als dafs wir noch viel Anteil daran nehmen könnten, so werden uns auch in Augustus zwei ganz verschiedene Menschen geschildert, deren Identität nach Livias Zeugnis V. 1608 noch nicht einmal dem Namen nach gilt. Der jugendliche Octavian und der alte Augustus. Mit dem Alter drückt ihn das Schuldbewufstsein. Seine Sehnsucht nach Vergeben und Vergessen entspringt aber nicht so sehr angeborener Herzensgüte oder durch Politik gebotener Klugheit, als vielmehr körperlicher und geistiger Hilflosigkeit. Seine körperliche Ohnmacht offenbart sich in der Amts- und Lebensmüdigkeit, die ihm den Tod als bestes Auskunftsmittel erscheinen lassen. Tod oder Ruhe durch Abdankung:

> je n'en vois que deux, le repos ou la mort. 1236

Seine geistige in der Abhängigkeit von seinen Beratern. Das, was der Untertitel des Stückes ankündigt, die clémence, ist das Werk seiner ihm an Urteilskraft überlegenen Gemahlin, die ihn auch der Emilie gegenüber an entscheidender Stelle verteidigt. Auch sein Vertrauen auf die Götter gehört hierher, das nur ein Ausflufs seiner Schwäche und Verzagtheit ist. Urteilslos schwankt er zwischen seinen Entschlüssen umher (cf. bes. IV, 2), um dann immer gerade den zu wählen, den er, auch nach eigener bester Überzeugung, meiden sollte. Dabei ist er nicht frei von der dem Alter so oft anhaftenden Eitelkeit und Empfindsamkeit. All dem gegenüber mufs es etwas komisch wirken, wenn er V, 3 ausruft:

> Je suis maître de moi comme de l'univers;
> Je le suis, je veux l'être. 1697

Diese Figur könnte also als stärkster Beweis für die Zwiefältigkeit der Handlung gelten und am meisten gegen die

Annahme sprechen, Augustus sei die Hauptperson des Ganzen; denn jedes Stück hat seinen besonderen Helden; das erste den jugendlichen Octavian, das zweite den alten Augustus. Jeder von beiden bietet eine in sich geschlossene Figur, nur könnte man nicht behaupten, dafs beide ein Ganzes geben. Erst die Zweiteilung der Handlung rechtfertigt den Wechsel der Lokalfarbe. Künstlerisch aber nicht zu rechtfertigen ist die Unklarheit, in der uns der Dichter darüber läfst, was dieser Augustus nun eigentlich seinem Charakter nach tun wird. Auch bei Maximus werden wir darüber im Zweifel gelassen. Erst im vierten Akt erfahren wir durch Euphorbus, dafs er sich dazu entschlossen hat, Cinna zu verraten. Das ist ein falsches Mittel, dramatische Spannung zu erzielen. Was der Dichter mit seinem Stück und mit seinen Personen vorhat, darüber darf dem Zuschauer kein Zweifel kommen. Was ihm anfangs des Spieles darüber aufgegangen, mufs ihm der Schlufs bestätigen. Bei Augustus aber bleiben wir bis kurz vor Schlufs des Stückes im Unklaren, ob er sich so oder anders entscheiden wird. Ja, V, 2 ist es mit den Schlufsversen

> Oui, je vous unirai, couple ingrat et perfide,
> Et plus mon ennemi qu'Antoine ni Lépide;
> Oui, je vous unirai, puisque vous le voulez:
> Il faut bien satisfaire aux feux dont vous brûlez,
> Et que tout l'univers, sachant ce qui m'anime,
> S'étonne du supplice aussi bien que du crime 1662

geradezu auf eine solche Ungewifsheit abgesehen. Es bleibt uns nur übrig, eine Wahrscheinlichkeitsrechnung anzustellen, indem wir das absolute Ruhebedürfnis des Kaisers in Betracht ziehen, das II, 1 durch die Rede Cinnas im Staatsrat, IV, 1 durch Euphorbus Anzeige der Verschwörung und die weitere Entwicklung der Dinge in immer gröfseren Konflikt gebracht wird. Augustus Selbsterhaltung heischt Strafe, sein Herz Ruhe, seine Gemahlin friedlichen Fortbestand seiner Stellung als Regent. Das scheint ihr aber nur dadurch möglich, dafs Augustus Gnade vor Recht ergehen läfst. Diesen Weg der mittleren Diagonale beschreitet denn auch schliefslich der Kaiser, äufseren Einwirkungen nachgebend, nicht aus eigener Kraft. Eine wenig königliche Gestalt also und doch unseres Mitleids würdig. Er ist sich seiner Schuld bewufst und hat

seiner Meinung nach alles getan, sie zu sühnen. Ekel erfaſst ihn vor neuem Blutvergieſsen, zu dem ihn die Umstände wieder zwingen wollen und wer fühlte nicht mit ihm, wenn wir sehen, wie er sich bewuſst ist, dem Tode nur durch den Tod entgehen zu können. V. 1170. Wie er sich, wie Wallenstein, seinem Mörder in die Arme wirft, in der Meinung, seinen besten Freund zu umarmen und sogar für sein Tun bürgt, V. 636; wie ihn die verrät, die er sich an Stelle der entarteten Tochter zur Freude und Stütze seines Alters erkoren hatte. Eine tragische Figur ist er aber trotzdem nicht, wennschon von allen Charakteren des Stückes der sympathischste.

Diese Figur ruft uns endlich die des Nebukadnezar aus Garniers berühmten Jüdinnen in das Gedächtnis, besonders was ihre Zweideutigkeit hinsichtlich des zu fassenden Urteils angeht. Man vergleiche die Analyse, die uns Ebert in seiner Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie S. 164 gibt, Akt IV, Szene 2, wo Nebukadnezar sagt: „Sollte ich ein so feiges Herz, einen so schwachen Mut gegen meine Feinde haben, daſs ich ungerächt bliebe und, ein Verräter meines Ruhmes, die süſse Frucht eines solchen Sieges nicht kostete? — Sterben sollen sie, sterben“ etc. mit demselben Akte und derselben Szene bei Corneille und nehme dazu noch die erste Szene dieses Aktes bei Garnier, wo der jüdische König über seine Sünden reuige Selbstbetrachtungen anstellt. Auch sonst ist Corneille hier stark durch Garnier beeinfluſst. Die von de Kritikern so getadelte dritte Szene des vierten Aktes bei Corneille hat ihr Muster in Garniers Jüdinnen III, 1, wo die Königin ihren Gemahl bittet, dem gefangenen Zedekia zu verzeihen, und ihn ebenfalls vor den Wechselfällen des Geschickes warnt. Die Frage, ob Milde oder Strenge dem Fürsten gezieme, hatte Garnier auch schon in seiner Porcia behandelt.

Maximus.

Über Maximus ist nicht viel zu sagen. Er begegnet uns erst im zweiten Akt in der Staatsratssitzung, wo er seinem Freunde und Mitverschworenen Cinna widerspricht, um Augustus in seinem Vorsatz zu bestärken, der Krone zu entsagen. Von Cinnas Liebe zu Emilien und von dessen egoistischen Gründen

zur patriotischen Tat weifs er dort noch nichts. Er hat keinen Grund zu persönlicher Rache und was er tut, tut er anscheinend allein der Freiheit Roms wegen, deren offener Fürsprecher er ist. V. 526 ff. Deshalb mufs ihm der Vorsatz des Kaisers, abzudanken, wie eine Erlösung vorkommen (V. 651), wie ein Fingerzeig der Götter, die Augustus seinen Mördern entreifsen wollen. In diesem Lichte versucht er dem Kaiser dessen Eingebung zu zeigen; er warnt ihn vor einer elften Verschwörung, die vielleicht schon im Gange sei und kann kaum deutlicher werden. Er begreift Cinna nicht, der seiner Meinung nach nutzlos Blut vergiefsen will. Bis dahin ist Maximus edel, patriotisch und menschlich. Treu in der Freundschaft und, wie Cassius, willig, sich vermeintlich höherer Einsicht unterzuordnen. Dann kommt auch für ihn der Umschlag. III, 1 erscheint ein anderer Maximus auf der Bühne, wie II, 1 ein anderer Augustus und III, 2 ein anderer Cinna. Nicht der Umstand, dafs er sich gemifsbraucht, die ganze Verschwörung betrogen sieht, Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, um Cinna die Braut erobern zu helfen, bewirkt für uns die Überraschung; das war ganz folgerichtig und nur geeignet, die Figur aus ihrem Hintergrunde herauszutreiben, sondern dafs wir plötzlich erkennen, dafs auch dieser Maximus eine Maske vor dem Gesicht hat. Auch ihm war es in letzter Linie nicht um Roms Freiheit zu tun, sondern ebenfalls um Emiliens Gunst, die er sich, wie Cinna, durch eine Heldentat erringen wollte. Wie Cinna hat er sein Geheimnis für sich behalten und wie die Infantin im Cid geliebt, ohne dafs die geliebte Person etwas davon ahnte:

> Oui, j'aime sa maîtresse,
> Et l'ai caché toujours avec assez d'adresse;
> Mon ardeur inconnue, avant que d'éclater,
> Par quelque grand exploit la voulait mériter. 724

Hält man diesen Worten gegenüber, was er, bezüglich Emiliens Liebe zu Augustus, eben erst zu Cinna geäufsert:

> Mais l'apparence, ami, que vous puissiez lui plaire,
> Teint du sang de celui qu'elle aime comme un père? 702

so begreift man freilich nicht, wie „ihm“ das gerade gelingen sollte. Von Patriotismus ist nun keine Rede mehr bei ihm. Der Patriot Maximus hat sich im zweiten Akt ausgelebt;

er haben wir es mit Maximus dem Rivalen Cinnas zu tun. .ese Eifersucht bringt ihn auch in Konflikt mit seinem Vor- .ben. Dafs er aufhört, Cinnas Handlanger zu sein, versteht :h von selbst; wie aber steht er den Freunden gegenüber, ›nn er Cinna verrät?

> D'un si lâche dessein mon âme est incapable:
> Il perd trop d'innocents pour punir un coupable.
> J'ose tout contre lui, mais je crains tout pour eux. 763

.e Vernunft sagt ihm auch, dafs dies ihn nicht an das Ziel iner Wünsche führen würde. So ist Emilie nicht zu gewinnen. 'as Leonore im Cid der Infantin, die sie zur Vernunft bringen ll, vorhält, dafs Chimene Rodrigo liebe und ihr Bemühen shalb zwecklos sei, das sagt sich Maximus zu gleichem vecke auch von Emilien. Daran kann selbst Augustus nichts dern, und wenn schliefslich sie als Anstifterin der ganzen :rschwörung genannt würde, und Augustus sie bestraft, wo ebe dann sein Preis? Was hier das Beste sei, findet er :ht, vielleicht, dafs ihn Cinna darauf bringt, der eben eintritt:

> Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose,
> Pour mieux résoudre après ce que je me propose. 794

ına aber mehrt nur seine Verlegenheit. Maximus schilt ı feig und ehrlos, ohne zu bedenken, dafs er in ganz gleicher .ge ist. V. 838 ff. Schwülstig weist er ihn auf das Ideal des utus und zieht doch auch Emilien Rom vor. Um wie viel ger und ehrloser er aber als Cinna ist, zeigt er am ıtlichsten dadurch, dafs er einen Sklaven als Verräter ıickt und von sich eine falsche Todesnachricht verbreiten 'st, um Zeit und Mufse zu gewinnen, Emilien zu einer hurkentat zu überreden. Und doch wufste er, dafs sie ına liebt und dafs sie nur einem Helden angehören wollte! , 5—6 spielt er die kläglichste Rolle, die man sich nur denken nn, auf die vollkommen pafst, was er Emilien zuruft:

> Quel désespoir aveugle à ces fureurs vous porte? 1341

ınn schiebt er in seinem Monologe IV, 6 alle Schuld auf ıphorbus, der sein besseres Herz verführt hätte. Mit seinem ute will er seine befleckte Ehre wieder rein waschen und t dem eigenen Leben den Betrogenen ein noch genügend .nes Opfer bringen. V. 1422. So kommt er V, 3 zu Augustus,

dem er gesteht, dafs er sein Leben nicht der Liebe und Reue, sondern nur der Eifersucht verdanke. Nur um den Rivalen zu verderben, habe er Cinna verraten. Auch er bittet um den Tod und empfängt Verzeihung, wie die übrigen.

Voltaire verdammt die ganze Rolle; hält sie für überflüssig und für total verzeichnet: Son rôle n'est que celui d'un lâche sans aucun passion théâtrale. Er frägt sich, ob Maximus von Corneille als blofse Kontrastfigur in das Stück gesetzt sei. Nach unserer Meinung hebt sie durch ihre Schatten weder Cinna noch Emilien. Zur Charakteristik der letzteren wird, was man annehmen könnte, durch IV, 5 nichts Neues herbeigebracht. Vielmehr steht Maximus mit der Infantin im Cid als blofse Füllfigur auf gleicher Linie. Die Nebenbuhler sind Corneille, wie wir schon im Cid und den Horatiern sahen, nirgends gut gelungen, auch hier nicht, wo der Rivale eine bedeutende Rolle spielt und sich zum Intriganten auswächst, der durch seinen Verrat das Spiel vereitelt.

Wir sehen: der Bruch, der durch die Handlung geht, zeigt sich auch an den Figuren. Weder Cinna, noch Augustus, noch Maximus stammen aus einer einzigen Form; nicht einmal von Emilien, die ihren einheitlichen Charakter doch am längsten wahrt, kann man das sagen. Dann hat sich auch keiner dieser Charaktere als stark genug erwiesen, die Handlung, oder überhaupt eine Tat aus sich heraus, als notwendige Frucht seines Wesens, hervorgehen zu lassen. Die seelischen Konflikte, zu deren Zeugen wir gemacht werden, erfolgen entweder, wie bei Cinna, an verkehrter Stelle, oder sind, wie bei Emilien und Augustus, so flach angelegt und so wenig nachhaltig, dafs sie unser Interesse nicht zu fesseln vermögen, zumal es keine Leidenschaften sind, die sie hervorrufen. Alle handeln aus egoistischem Antrieb, wozu auch des Kaisers Sehnsucht nach Ruhe und Emiliens eitle Ruhmsucht zu rechnen sind, die von Corneille weit mehr betont ist, als die kindliche Pflicht der Rache, die sie dem Vater schuldig zu sein glaubt.

Die formale Komposition.

A. Der Szenen.

Da auch im Cinna eine Gliederung des Dialoges nach Bündeln von mehr oder weniger Versen leicht erkennbar ist, wollen wir auch hier feststellen, an welchen Partien noch über diese einfache Gliederung hinaus eine ordnende Hand des Dichters zu erkennen ist.

Akt I.

1. Szene. Die Rache im Konflikt mit der Liebe.

1. Der Grund zur Rache. Emilie: Halt! Was will ich? (8 V.) Augustus hat meinen Vater ermordet, das ist die Ursache meines Hasses und meiner Rache. (8 V.)

2. Die Gefahr. Die Rache bringt Cinna in Gefahr (4 V.), das macht mich schwankend (4 V.), denn der Ausgang ist zweifelhaft. (10 V.)

3. Der Höhepunkt. Lafs ab, Du bist zu grausam! (6 V.)

4. Die Umkehr. Aber, handelt es sich nicht um meinen Vater? (4 V.)

5. Der Entschlufs. Deshalb keine Schwäche, die Liebe mufs der Pflicht weichen! (8 V.)

Diese fünf Teile ergeben sich ohne Zwang und haben, wie wir das schon oft genug im Cinna und in den Horatiern sahen, in der Mitte ein persönliches Moment, eine Selbstbetrachtung, die hier zugleich den Höhepunkt des Gedankenganges bezeichnet.

2. Szene. Die Rache im Konflikt mit der Dankbarkeit.

a) Der Entschlufs. Wenn Cinna mich haben will, mufs Augustus sterben. (5 V.)

b) Zurückgewiesener Einwand. **Fulvia:** Ihr habt ja Recht (3 V.), aber Augustus hat sein Unrecht gesühnt. (8 V.) Emilie: Das ändert nichts an der Sache. (4 V.) Wohltaten sind unter Umständen gefährlich. (4 V.) Mit seinem Gelde dinge ich seine Mörder (4 V.) und wäre ich sein Weib, ich vernichtete ihn! (4 V.)

c) Kernstück mit persönlichem Moment. **Fulvia:** Warum so ostentativ? (4 V.) überlafst die Rache doch anderen (4 V.), lange kann er bei dem Hasse doch nicht leben. (4 V.) Emil.: Was, ich soll meine Rache dem Zufall überlassen? (4 V.) zugeben, dafs er anderen als meinem Vater geopfert wird? (4 V.) das wäre Feigheit! (2 V.) Roms Freiheit soll mein Werk sein. (6 V.)

b_1) Wiederholter und verstärkter Einwand. Ful.: Bedenkt, dafs Ihr Euren Bräutigam dabei verliert! (5 V.) Emil.: Ich will und will auch wieder nicht! (7 V.)

a_1) Wiederholter und verstärkter Entschlufs. Emil.: Cinna braucht deshalb noch nicht verloren zu sein (6 V.), Augustus oder Cinna! den Manen meines Vaters bin ich dies Opfer schuldig! (6 V.) Auch ist es schon zu spät. (4 V.)

Die offenbare Korresponsion der um das Mittelstück c gruppierten Stücke haben wir, wie auch früher, mit gleichen Buchstaben bezeichnet. Die a-Stücke enthalten den Entschlufs Emiliens, die b-Stücke die Einwände Fulvias mit den dazugehörigen Erwiderungen, die Mitte c fügt dem realen, persönlichen Motiv der Rache noch ein ideales hinzu. Also ein absolut symmetrisch gebautes Stück von der bekannten Form $a + b + c + b + a$. Siehe die Textbeilagen im II. Teil.

3. Szene. Cinnas Bericht über die Verschworenen-Versammlung.

Einleitung. Emil.: Ist es Dir gelungen? (4 V.) Cinna: Wie noch nie! (4 V.) Alle sind einig. (4 V.) Emil.: Das sah ich voraus! (4 V.)

Der Bericht. *α*) Anrede an Emilien. Schade, dafs Du das nicht gesehen hast! (2 V.)

a) Die Verschwörer. Ihre Wut bei blofser Nennung des Namens! (4 V.) In Euren Händen liegt Roms Schicksal! (6 V.)

b) Die Hetzrede. Was hat dieser Augustus nicht alles getan! (4 V.) An Euren Vätern (4 V.), in den Bürgerkriegen (12 V.), als Triumvir! (4 V.) In die Familien hat er den Mord gebracht! (12 V.)

c) Anrede an Emilien. Brauch ich Dir Namen zu nennen? (4 V.) Die Wirkung hättest Du sehen sollen! (4 V.)

b_1) Der Mordplan. Das sind die blutigen Stufen zu seinem Thron! (8 V.) Wir können unser Schicksal ändern. Er steht allein. (4 V.) Nach ihm haben wir keinen Rächer zu fürchten. (4 V.) Morgen auf dem Kapitol, beim Opfer! (4 V.) Ich mache den Anfang (4 V.), werde meine Abkunft beweisen, zeigt ihr Eure! (4 V.)

a_1) Die Verschwörer. Ihr Eifer. Jeder will den ersten Schlag führen. (4 V.) Die Rollenverteilung. (4 V.)

α_1) Anrede an Emilien: Soweit sind wir also, morgen fällt die Entscheidung! (4 V.) Vom Erfolg hängt Ruhm oder Schande ab. (4 V.) Was aber auch kommen mag, für Dich zu sterben ist süfs! (4 V.)

Schlufs. Emil.: Dein Ruhm wird unsterblich sein. (4 V.) Sieh Brutus und Cassius! (8 V.) Hab' aber trotzdem acht auf Dein Leben! (7 V.)

Wieder ein Kabinettsstück gut berechneter Komposition, hier noch besonders ausgedehnt in seiner Rosettenform. Genau im Mittelpunkt c steht die Anrede an Emilien und zwar haarscharf in der Mitte des Cinnaschen Berichtes V. 205—212. Von diesem Herzstück aus sind es genau 48 Verse bis zum Anfang des Berichtes (V. 153) und ebenso viel bis zu seinem Ende. (V. 260). Gehen wir von diesem Mittelpunkt c nach aufsen, so finden wir ihn von zwei Stücken eingeschlossen, die Augustus betreffen. Oben das Stück mit der Hetzrede gegen den Kaiser, unten das mit dem Plan zu seiner Ermordung; das sind unsere b-Stücke. Diese werden wieder umschlossen von den a-Stücken, die sich mit den Verschwörern beschäftigen. Der äufserste Ring a hat dann wieder dasselbe Thema, wie die Mitte c, nämlich die Anrede an Emilien. Ja, man kann dieser Rosette auch noch einen Rahmen geben, wenn man Einleitung und Schlufs der ganzen Szene berücksichtigt, die beide Anreden Emiliens an Cinna enthalten. Siehe den Text im II. Teil.

4. Szene. Ist die Verschwörung verraten?

1. Die Alarmnachricht. **Cinna und Maximus sollen zu Augustus kommen! 6 V.**

2. Emiliens Aufregung. **Alles ist verraten, rette Dich! Was soll werden? 25 V.**

3. Cinnas Festigkeit. **Ich werde zu sterben wissen! E.: Ich sterbe mit Dir! 25 V.**

4. Pläne. **C.: Du rächst meinen Tod. E.: Ich geh zur Kaiserin, um Dir nützlich zu sein. 19 V.**

Akt II.

1. Szene. Der Staatsrat. Monarchie oder Republik?

Diese berühmte Szene zerfällt mit ihren 292 **Versen der Komposition nach in zwei Hauptteile, einen explikativen, V. 355—498 und einen dramatischen, V. 499—646. Der erste von 144, der zweite von 148 Versen; der erste mehr definierend in seinem Inhalt, der zweite debattierend über das im ersten Behauptete. Im ersten Teil äufsern der Reihe nach Augustus,** Cinna und Maximus in langen Reden ihre Meinung. Augustus mit 50, Cinna mit 38, Maximus mit 56 Versen; im zweiten kämpft man darum in beschleunigtem Tempo: er hat dreimal so viel Abschnitte wie der erste Teil. Gegen Ende jedoch verlangsamt sich der Gang des Dialogs wieder. Das Ganze besteht meist aus Viererbündeln (36) neben Achter- und Sechserreihen etc., die wir hier nicht aufführen können. Es mag genügen, wenn wir, was inhaltlich zusammengehört, bezeichnen und so das Kompositionsschema aufsuchen.

I. Vortrag der Meinungen V. 355—498.

Augustus: Cinna und Maximus, bitte! (2 V.) Alles ist eitel (20 V.), seht Sulla und Caesar! (8 V.) Deshalb ratet Ihr mir! (20 V.)

Cinna: Ich gehorche! (4 V.) Ihr seid im rechtlichen Besitz. (16 V.) Denkt, dafs Ihr Caesars Platz inne habt! (16 V.) dixi! (2 V.)

Maximus: Ganz recht (4 V.) Ihr könnt aber mit Eurem Eigentum machen, was Ihr wollt! (26 V.) Verkennt jedoch die Warnung des Himmels nicht! (26 V.)

II. Die Debatte V. 499—646.

C i n n a: Die Freiheit ist schädlich für Rom! (23 V.)

A u g. u. M a x.: Rom aber ist gegen die Monarchie! (23 V.)

C i n n a u. M a x.: C.: Stört den Frieden nicht! M.: Dieser Wechsel ist friedlich! (18 V.)

M a x.: Hat Pompejus nicht etwa für Roms Freiheit gekämpft? (2 V.)

C i n n a: Mit ihm ist Roms Freiheit untergegangen. (24 V.) Eine starke Hand und eine gesicherte Nachfolge ist deshalb nötig! (32 V.)

A u g.: Ich bleibe! (26 V.)

Für den ersten Teil ergibt sich also (2, + 20 + 8 + 20) + (4, + 16 + 16 + 2) + (4, + 26 + 26) = 144 V. Für den zweiten (23 + 23 + 18 + 2 + 24 + 32 + 26) = 148 V. Im ersten ist noch ein Anklang an die strophische Korresponsion der Horatier zu spüren, insofern nämlich, als Maximus am Schlufs seiner Rede die Worte wieder aufnimmt, mit denen Cinna aufgehört hat.

> Enfin, s'il faut attendre un semblable revers,
> Il est beau de mourir maître de l'univers. 440

schliefst Cinna und Maximus mit:

> Ne vous exposez plus à ces fameux revers.
> Il est beau de mourir maître de l'univers;
> Mais la plus belle mort souille notre mémoire,
> Quand nous avons pu vivre et croître notre gloire. 498

Im zweiten Teil steht abermals ein kurzes Kernstück, der Hinweis auf Pompeius (2 V.), in der Mitte.

2. Szene. Cinnas Rechtfertigung vor Maximus.

Die erste Hälfte ist nach dem Vierersystem gebaut, wobei nicht übergangen werden soll, dafs auch die beiden stychometrischen Partien, V. 647—650 und V. 681—684, je vier Zeilen enthalten; die zweite ist unregelmäfsig. Die Szene enthält die Rechtfertigung Cinnas in 18 V. (V. 647—664), dann den eigentlichen Streit der beiden Führer, 28 V. und zuletzt den Hinweis auf Emilien mit 16 Versen. (V. 693 ff.)

Akt III.

1. Szene. Der Nebenbuhler und sein Versucher.

Vier Themen lassen sich abgrenzen:

I. Der Nebenbuhler V. 709—729.

Also Emiliens wegen die ganze Verschwörung! Deshalb soll Augustus bleiben! (4 + 4 V.) Rom ist nur Vorwand! (4 V.) Ich habe zu lange gewartet und diene nun meinem Rivalen! (4 + 4 V.)

Das sind drei symmetrische Stücke mit Rom im Mittelpunkt. (8 + 4 + 8 V.)

II. Der Versucher V. 730—768.

Euphorbus: Rette Augustus! Er gibt Dir Emilien. (5 V.) Cinna ist ein undankbarer Verräter und ein Verbrecher (7 V.), der Rom nur unterjochen will. (14 V.) Max.: Aber um eines Schuldigen willen so viele Unschuldige verraten? (7 V.) Euph.: Augustus verzeiht! (5 V.)

Hier haben wir wieder fünf symmetrische Stücke nach bekanntem Schema: 5 + 7 + 14 + 7 + 5 Verse. Auch hier steht, wie im vorigen Teil, Rom im Mittelpunkt. Die Aufsenstücke mit je 5 Versen von Augustus handelnd, der Omphalos von Rom, die Stücke um ihn herum von Cinna und den Verschwörern, vom schuldigen Haupte und den unschuldigen Gliedern; jedes zu 7 Versen. Durch Nennung des Namens der Stadt am Anfang und Ende, V. 743 und 754, wird das Mittelstück ebenso sichtbar abgegrenzt, wie die ganze Partie durch den Namen des Kaisers; oben V. 733, unten V. 764.

III. Maximus Erkenntnis V. 769—780.

Max.: Durch Cinnas Verlust ist Emilie nicht zu gewinnen. (4 V.) Ihr Herz will ich (4 V.), das aber ist so nicht zu erwerben. (4 V.) Die Hauptsache steht also abermals genau in der Mitte. V. 774.

IV. Pläne V. 781—794.

Euph.: Man mufs ein Mittel finden, Emilien zu täuschen, (4 V.) Max.: Wenn sie aber als Mitschuldige erkannt wird? (4 V.) Euph.: Ich werde schon etwas finden! (3 V.) Max.: Da kommt Cinna, der mir den rechten Weg weisen soll! (3 V.)

Den drei ersten Teilen gegenüber, die symmetrisch angelegt sind, fällt der vierte etwas ab, der als Bindeglied zur

folgenden Szene nicht gerade geschickt erfunden ist. Die Entsprechung aber der oberen drei Hauptteile liegt wieder darin, dafs Teil I und III von Maximus und Emilien handeln, Teil II hingegen von Euphorbus und von seinem Verrat. Siehe den Text im II. Teil.

2. Szene. Maximus wirft Cinna Feigheit vor.

α) Max.: Warum so nachdenklich? (2 V.)

a) Cinna: Könnte doch Augustus Güte Emilien besänftigen! (6 V.)

b) Cinnas Reue. 26 V. Es ist mir leid (4 V.), immer hör ich seine Stimme (6 V.), aber mein Eid macht mich perfide. (6 V.) Ich zittre, weil die Tat so nahe ist. (6 V.) Die Vorbereitungen dazu hatten den Geist gebannt. (4 V.)

c) Des Brutus Beispiel. 16 V. Brutus wird dasselbe empfunden haben. (4 V.) M.: Der war frei von Undank! (4 V.) Deine Feigheit hält die Freiheit zurück. (4 V.) Brutus hätte sie nicht persönlichen Motiven geopfert. (4 V.)

b_1) Cinnas Sühneversprechen. 16 V. Hör nicht auf Emilien, hör auf Rom! (6 V.) Rom gegenüber will ich meinen Fehler wieder gut machen. (4 V.) Jetzt lafs mich in Ruh! (6 V.)

a_1) Max.: Geh und erzähl Emilien von Augustus Güte und von Deiner Schwäche! (4 V.)

Mit Augustus wurde angefangen V. 797, mit Augustus wird auch aufgehört. V. 862. Somit ist diese Szene mit derselben Borte eingefafst, wie der zweite Teil der vorigen Szene auch. Das Beispiel des edlen Brutus ist als Kernstück in die Mitte gezogen und wird von Cinnas Reue und seiner Sühne eingeschlossen. Die Entsprechung ist offenbar; nur dafs sie nicht, wie oben, auch für die Zahlen gilt. Das Schema hat die Form: $2 + a (6) + b (4 + 6 + 6 + 6 + 4) + c (4 \times 4) + b (6 + 4 + 6) + a$ (4 Verse). Siehe die Anlage.

3. Szene. Cinnas Monolog. (Aktmitte.)

W e h über mich F e i g l i n g! (8 V.) Was soll ich tun?(2 V.)

Der E n t s c h l u f s 18 Verse: Liebe, Rache, Freiheit; alles nur durch Verrat zu gewinnen! (10 V.) Nein! fahre denn hin Freiheit und Liebe! (4 V.) Augustus bietet mir das alles, wozu also noch morden? (4 V.)

Die Umkehr 13 Verse: Aber mein Eid! (4 V.) Emiliens Wille entscheidet! (4 V.) O Götter, macht sie meinen Bitten geneigt! (5 V.)

Dieser Monolog ist also dreiteilig. Zuerst steht die Erkenntnis, dafs er seine Liebe zu Emilien aufgeben sollte V. 869—872; dann folgt der Entschlufs, dies auch zu tun, V. 885—888 und drittens der resignierte Verzicht V. 897. (Siehe den Text.)

Die vierte und fünfte Szene sind meist in Viererbündeln (21), aber ohne schematischen Zwang komponiert.

Im vierten Akt erinnert nur die zweite Szene, der Monolog des Augustus mit seinen Betrachtungen, seiner Umkehr und seinem Entschlufs an alte Kompositionsweisen, der fünfte Akt dagegen ist ganz frei davon.

B. Die Aktkomposition.

I. Akt. Die Verschwörung.

1. Szene. Die Pflicht der Rache im Konflikt mit der Liebe.
2. „ Die Rache im Konflikt mit der Dankbarkeit.
3. „ Cinnas Versammlungsbericht.
4. „ Droht Verrat?

II. Akt. Hindernis durch die Grofsmut des Kaisers.

1. Szene. Der Staatsrat.
2. „ Cinnas Rechtfertigung vor Maximus.

III. Akt. Der Konflikt.

1. Szene. Der Nebenbuhler und sein Versucher . . . a
2. „ Maximus wirft Cinna Feigheit vor . . . b
3. „ Cinnas Monolog c
4. „ Emilie wirft Cinna Feigheit vor . . . . b_1
5. „ Emilias Selbstüberwindung . . . . . . a_1

IV. Akt. Hindernis durch den Verrat des Maximus.

Cinna von Maximus vor Augustus verraten.

1. Szene. Euphorbus Anzeige der Verschwörung.
2. „ Augustus Monolog.
3. „ Livias Rat zur Milde.

Cinna von Maximus vor Emilien verraten.

4. Szene. Emiliens unbegreifliche Gemütsruhe.
5. „ Maximus versucht Emilien zum Verrat an Cinna zu treiben.
6. „ Maximus Monolog.

V. Akt. Die Verzeihung.

1. Szene. Augustus und Cinna.
2. „ Augustus und Emilie.
3. „ Augustus und Maximus.

Auch hier ist, mehr noch als in den Horatiern, die Aktkomposition nach dem bekannten fünfteiligen Schema deutlich; denn die Verschwörung des ersten Aktes findet im letzten ihre Verzeihung. Dadurch ist die Beziehung der a-Stücke aufeinander ausgesprochen; die b-Stücke, Akt II und IV, bringen beide Hindernisse der Verschwörung: der II. Akt durch die Grofsmut des Kaisers, die die Verschwörung eigentlich gegenstandslos macht, der IV. Akt, anscheinend nur in seiner ersten Hälfte, durch den Verrat des Euphorbus. Inwieweit indessen auch noch Szene 4 zu diesen Hindernissen zu rechnen ist, haben wir schon im Kapitel über die Handlung und weiter bei Besprechung des Charakters der Emilia gesehen. Es läfst sich aber auch ein durchaus einheitliches Thema für den ganzen vierten Akt erkennen. Auch seine zweite Hälfte ist von Corneille reiflich überlegt und trotz Voltaire und der Meinung der französischen Theaterregisseure nicht als absolut überflüssig anzusehen. Das Ganze handelt nämlich vom Verrat des Maximus. Im ersten Teil verrät Maximus seinen Freund vor Augustus, im zweiten vor Emilien. Somit gehört auch Szene 4 unter dieses Thema und braucht nicht erst auf V, 3 zu warten, um ihre Existenzberechtigung nachzuweisen; denn es handelt sich hier um die Abwehr Emiliens, als begehe sie Verrat an Cinna, der, der heiteren Gemütsverfassung seiner Braut nach zu urteilen, auch von dieser verraten scheint. Die vierte Szene hat also doppelte Bedeutung; einmal für die Handlung und dann auch für die Komposition. Akt IV ist also vollständig als Gegenstück zu Akt II anzusehen.

Der dritte Akt zeigt durch seine Anlage und Komposition, besonders aber durch sein Thema, dafs ihn Corneille wieder

zum Hauptträger seiner künstlerischen Absichten machte. Wir haben dort den Konflikt, auf den alles hindrängt, den Kampf, von dessen Ausgang die Tat der Rache abhängt. Fünf Szenen enthält er, deren jede einen Konflikt schildert; die mittelste aber den des Hauptspielers, Cinna, in einem Monologe. Dort wirft Cinna sich selber Feigheit vor und ist sein eigener Ankläger. In den diesen Monolog einschliefsenden Szenen aber, den b-Stücken des Aktes, mufs er die Vorwürfe seines Freundes und seiner Braut hören. Somit bilden diese drei Szenen ein inhaltlich zusammenhängendes Stück mit einer besonders ausgezeichneten Mitte. Ebenso korrespondieren die Eckszenen, die a-Stücke des Aktes. Oben kämpft Maximus mit seiner Eifersucht, unten Emilie mit ihrer Liebe. Beide aber überwinden diese Hindernisse und lassen Cinna fallen. Also eine überall ideale Entsprechung der Teile, ein Gruppenbau mit Bekrönungsstück von schönster architektonischer Regelmäfsigkeit. (cf. den Text und S. 156 nebst S. 169.)

Vergleich des Cinna mit dem Cid und den Horatiern.

Vergleicht man den Cinna mit seinen Vorgängern, so mufs bei der Frage: was ist behandelt? auffallen, dafs das Thema eigentlich überall dasselbe ist, nämlich das der Blutrache. Emilie fordert sie für ihren erschlagenen Vater ebenso wie Chimene und Camilla im Horace für ihren erschlagenen Bräutigam. Aber nur Camilla schafft ihrer Rache auch Befriedigung; die beiden anderen stehen freiwillig von der Verfolgung ihrer Beleidiger ab. Chimene durch die Liebe und die Tapferkeit ihres Opfers besiegt, Emilie durch seine Hochherzigkeit und Milde. In allen drei Stücken ist der Mörder gewissermafsen sacrosanct. Augustus als König von Gottes Gnaden, Rodrigo und Horace als Retter des Vaterlandes. Auch die Liebe spielt in allen dreien die Hauptrolle. War sie aber in den Horatiern die treibende Kraft, so wirkt sie im Cid und im Cinna als Hindernis bei der Rachetat, zu der in beiden Fällen kindliche Pietät drängt. So unmittelbar jedoch, wie Ursache und Wirkung im Cid und im Horace zusammenhängen, so weit liegen sie im Cinna auseinander. Hält Chimene im Cid den noch blutenden Leichnam des Vaters in ihren Armen und erblickt Camilla die vom Blute nassen Trophäen ihres Bräutigams in den Händen des Mörders und Bruders, so hat Emilie den von Augustus geächteten und gemordeten Vater überhaupt kaum gekannt. Schon wegen dieser einen Tatsache mufsten die Schwierigkeiten der glaubhaften Verdeutlichung ihrer Leidenschaft ungeheuer wachsen. Wir haben die erste Szene des Cinna als eine ganz unnötige Vergewaltigung empfunden, die der Dichter leicht vermeiden konnte, wenn er sich

weniger um die für die Kunst im Grunde bedeutungslose Geschichte gekümmert hätte. So müfste schon aus dieser einen Rücksicht Cinna gegen die beiden anderen Stücke, die das Moment der unmittelbaren Anschaulichkeit für sich haben, zurückstehen. Dieses Moment aber ist in jeder Kunst der sicherste Helfer zum Erfolg und ihr vornehmstes Gesetz. Aber noch in anderer Beziehung hat sich Corneille die Aufgabe im Cinna schwerer gemacht, als im Horace und im Cid. Dadurch nämlich, dafs er im Cinna das Thema mit Religion und Politik verflocht. Emilie strebt gleich anfangs neben der Befriedigung ihrer persönlichen Rache nach dem Ruhm, Rom von der Tyrannis zu befreien. Schon in den Horatiern war ja das Staatsinteresse die Axe, um die sich alles dreht und Chimene im Cid spielte es dem König gegenüber geschickt für ihre Zwecke aus. Im Cinna aber ist es nicht so sehr das Staatsinteresse im allgemeinen, als vielmehr die Frage nach der besten Regierungsform im besonderen, die die Helden erregt. Also eine rein staatswissenschaftliche Frage, die künstlerischer Behandlung widerstrebt. Diese Frage ist im Cinna aber auch nur angeschnitten, nicht etwa dramatisch gelöst. In einen Konflikt mit menschlichen Schicksalen wird sie nicht gebracht, gerät nicht, wie das Staatsinteresse in den Horatiern, in Widerstreit mit den ewigen Forderungen unseren Herzens und führt auch nicht wie dort zu einer Katastrophe. Zudem war ja auch Augustus gar nicht der blutdürstige Tyrann, den uns der erste Teil des Cinna glauben machen will, sondern schon längst zur Milde gestimmt. Cinna sowohl wie Emilie kämpfen also gegen gemalte Drachen. Das ist der stärkste Vorwurf, der hier dem Dramatiker gemacht werden mufs und deshalb bedeutet sein Cinna einen grofsen Rückschritt gegenüber den beiden anderen Stücken, besonders aber dem Horace gegenüber.

Und nun das religiöse Moment. Schon im Cid klingt es an und spielt in den Horatiern eine erweiterte Rolle. Dort erwartet Sabine alles von den Göttern, Camilla aber nichts und behält Recht. Die Götter sind grausam und hart und haben kein Interesse am Wohl und Wehe der Menschen. Man darf nichts auf ihre Orakel geben. Im Cinna finden sich 32 Hinweise auf den Himmel und die Götter. Sie greifen entscheidend in die Handlung ein. Nicht nur, dafs sich Emilie

und Cinna als ihre Werkzeuge fühlen, die Götter wenden auch unmittelbar der Hauptheldin so das Herz, daſs sie sich von der Republik zur Monarchie bekehrt! Wenn auch versteckt, so tritt der Gott hier doch tatsächlich in die Rolle des deus ex machina der Alten. Daneben aber spielt diese Rolle, ebenso wie im Cid und in den Horatiern, der König. Er löst mit starker Hand den Konflikt und bringt das Stück um seine wohlverdiente Katastrophe. Im Cid führt Don Fernando zusammen, was nach der ganzen Entwicklung des Stückes nie zusammen kommen konnte; im Horace löst Tullius den Verbrecher vom Blutbann und heiſst Sabine gegen ihr Gewissen ihre Pflicht zu tun; im Cinna begnadigt Augustus alle gegen ihren Willen und zwingt die Spieler zur Verehrung dessen, was sie vorher verabscheuten. In allen drei Stücken aber vereinigt der König die glücklich oder unglücklich Liebenden. Camilla und Curiace sollen wenigstens in ein gemeinschaftliches Grab gebettet werden.

Auch das Wie der Behandlung zeigt schon rein äuſserlich gewisse durchgehende Übereinstimmungen; vor allem sind es die groſsen Botenreden, die deklamatorischen Glanzstücke des Ganzen, die uns auffallen. Im Cid der groſse Schlachtbericht IV, 3; im Horace ebenfalls ein Schlachtbericht, im Cinna der Versammlungsbericht I, 3, der alle anderen übertrifft und Corneille seinen Vorgängern gegenüber auf der Höhe zeigt. Dazu kommen noch andere Stücke von groſser Ausdehnung. Im Horace die Reden der Anklage und Verteidigung im fünften Akt, die auch im Cid einen so groſsen Raum in Anspruch nehmen, im Cinna die langatmige Disputation über die Frage: Monarchie oder Republik? Der Dialog ist noch nirgends im Fluſs; auch Cinna zeigt in dieser Beziehung noch keinen Fortschritt.

Die Kapitel über die Akt- und Szenenkomposition haben uns überall das vorwiegend mathematisch - architektonische Prinzip des Aufbaus kennen gelehrt, bei dem der dritte Akt seine besondere Rolle spielte. An ihm haben wir am deutlichsten gesehen, was dem Dichter am Herzen lag. Dieser vielfach symmetrisch korrespondierenden Anlage des Ganzen und der Teile muſste ein Stoff entgegenkommen, der sich nicht wild gebärdete, sondern sich willig in das Joch des ihm auf-

gedrückten Schemas fügte. Die Handlung mufste mehr Erzählung, als fliefsende oder zur Gestaltung ringende Begebenheit sein und in der Tat ist es gerade in unseren drei Stücken mehr, auf akademische Abhandlungen als auf dramatische oder gar tragische Entwicklungen abgesehen. So behandelt der Cid in akademischer Weise die Frage, ob es einem Mädchen erlaubt sei, den Mörder ihres Vaters zu heiraten, die Horatier die ebenfalls rein akademisch aufgefafste Frage über Verlöbnis und Ehe in Bezug auf ihre gröfsere oder geringere Bindungsfähigkeit zum Elternhaus, resp. die Frage, wer es unter den Umständen des Stückes schlimmer habe, die verheiratete Frau, oder das verlobte Mädchen; im Cinna endlich finden wir die Doktor-Disputation über die Frage der für die Römer besten Staatsform. Solche Dinge konnte man „komponieren“. Nichts ist deshalb so charakteristisch für das, was Corneille selbst über seine Kunst dachte, als das Motto aus Horaz, Ep. ad Pis. V, 40, das er der ersten Ausgabe seines Cinna vordrucken liefs:

..... Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Die facundia ist wohl stets einstimmig als der gröfste Ruhmestitel Corneilles anerkannt worden, was aber im besonderen unter dem lucidus ordo zu verstehen ist, haben wir in den Kapiteln über die Komposition gezeigt.

Ein weiterer Blick auf den Inhalt der einzelnen Akte läfst uns auch hier eine auffällige Übereinstimmung unter den drei Stücken erkennen. Überall nämlich ist an erster Stelle der Kampf zwischen Liebe und Pflicht abgehandelt. Im Cid der der Infantin und Rodrigos, im Horace der Sabinens und Camillas, im Cinna der Emiliens. In der Mitte der Stücke aber, im dritten Akte, wurde in allen drei Stücken das psychologische Drama auf seine Höhe geführt und wir zu Zeugen des Hauptkonfliktes gemacht, meist so, dafs in der Mitte dieses Aktes, also im Mittelpunkte des ganzen Stückes, auch der Hauptheld oder die Heldin des Stückes zu finden war. In allen drei Stücken erwies der vierte Akt die Unmöglichkeit der Rache. Im Cid ist es Rodrigos Sieg über die Mauren, der sie vereitelt, im Horace der des jungen Horace über die Curiatier, im Cinna Livias überzeugender Rat zur Milde neben

der göttlichen Kundgebung in Emiliens Herzen. Der fünfte Akt schliesslich bringt überall Freispruch, Vergebung, Vereinigung. Ja, der fünfte Akt ist in unseren Stücken mehr oder weniger eine Gerichtsszene mit dem König als Oberrichter darin.

Innerlich müssen uns bei unserem Vergleich die Personen als Träger der Handlung am meisten interessieren und da muss zuerst festgestellt werden, dass weder im Cid noch im Horace, noch auch im Cinna der Titelheld der wirkliche Held des Stückes ist. Den hat uns, von der Verszahl abgesehen, der dritte Akt offenbart. Im Cid ist es Chimene, im Horace Sabine, im Cinna, wo der Titelheld der Verszahl nach allerdings an erster Stelle steht, ist es in Wahrheit doch Emilie. Überall also Frauen, deren Seelenleben den Dichter am meisten interessierte und die er deshalb in den Mittelpunkt der Stücke rückte. Man könnte versucht sein zu glauben, aus Courtoisie gegen die von Damen beherrschten Gesellschaftskreise seiner Zeit. Die ganze Art der dort gepflogenen Konversation findet hier ihren idealsten Ausdruck, der seine Haupteigentümlichkeit in der Doppelstellung zeigt, in die gerade die Hauptpersonen gezwängt werden. Sie befinden sich in einer Art Zwickmühle ihrer Stimmungen und Gefühle, aus der sie trotz der gröfsten Anstrengung nicht heraus können. Das aber machte den Hauptreiz der Salondisputationen aus, dafs man seinen Witz und Scharfsinn an dergleichen Subtilitäten zeigte. Chimene liebt den Mörder ihres Vaters und mufs ihn doch vernichten; Sabine den Mörder ihrer Brüder, der zugleich ihr Gemahl ist, sie steht durch ihre Geburt im Lager der Feinde ihres neuen, gewissermafsen angeheirateten Vaterlandes. Emilie hat sich durch einen Eid gebunden, der ihr höchst wahrscheinlich das Leben ihres Bräutigams kosten wird; dann will sie einen Helden zum Manne haben und liebt doch einen Feigling. Die aus diesen Situationen notwendig entspringenden Konflikte bilden überall die Hauptkonflikte und sind überall so angelegt, dafs sie keine Lösung finden können. Somit eignen sie sich vorzüglich zu endlosen Besprechungen und Diskussionen. Daraus folgt auch ganz natürlich die Familienähnlichkeit der Personen, im besonderen aber der Januscharakter ihrer Köpfe. Dazu ist alles auf ein Übermenschentum angelegt, das zu

unserm Empfinden schlecht pafst. Die Helden klettern in ihrer grenzenlosen Verstiegenheit so hoch, dafs sie nur noch königlicher oder gar göttlicher Machtspruch wieder zur Erde herunter bringen kann. In anderer Beziehung geht es ihnen, wie der Königin im Stück, das Hamlet vor dem Hofe spielen läfst, sie versprechen zu viel und werden somit zu eitlen Schwätzern. So will Chimene hundert Mal eher sterben, als der Stimme ihrer Liebe Gehör geben und heiratet doch wohl schliefslich ihren angebeteten Rodrigo. Ebenso erweisen sich Sabinens hochtönende Worte und ihr gleich oft betonter Vorsatz zu sterben als eitel Phrase und Emilie, die uns noch am längsten an die Aufrichtigkeit ihrer Absicht glauben läfst, wird durch einen ihr unerklärlich wunderbaren Einflufs noch in letzter Stunde umgedreht, wie man einen Handschuh wendet.

Mustern wir nun das Personen-Verzeichnis unserer drei Stücke, so finden wir den König in allen dreien an der Spitze. Nirgends aber könnte man behaupten, dafs er eine königliche Rolle spielte. Im Cid ist er sogar eine komische Figur, im Cinna ein unschlüssiger Greis. In den Horatiern tritt er nur zuletzt auf, um als oberster Richter den Knoten zu lösen. Gleichmäfsig findet sich auch überall zum Titelhelden der Kontrastheld. Dem feurig männlichen Rodrigo ist der jugendliche Fant Don Sancho gegenüber gestellt, dem unmenschlichen Eisenfresser Horace, der tapfere aber doch menschliche Curiace, dem unvorsichtigen unüberlegten Cinna, der verschlagene Verräter Maximus. Er, wie auch Don Sancho, fungieren zugleich in der Rolle des Nebenbuhlers der Helden. Dieser Nebenbuhler ist abermals eine in allen drei Stücken wiederkehrende Figur. Ja, der Cid hat sogar deren zwei, einen weiblichen und einen männlichen, die Infantin und Don Sancho. Dabei fällt die Ähnlichkeit der Rolle der Infantin mit der des Maximus bezüglich ihrer heimlichen Liebe auf. Übereinstimmend wird auch im Cid und im Horace der Tod des Helden durch seinen Rivalen der Braut gemeldet, übereinstimmend geben im Cid und im Cinna am Ende des Stückes die Nebenbuhler neidlos ihre Ansprüche auf und empfangen Verzeihung.

Noch mehr über einen Leisten geschlagen sind die Vertrautenrollen. Elvira im Cid, Julia im Horace und Fulvia

im Cinna sind die ersten Personen des Gegenspiels. Dasselbe gilt auch für Leonoren, die Vertraute der Infantin. Alle arbeiten im Dienste der Vernunft ihrer Herrin entgegen und bilden das erste hemmende Element im Spiel. Aber auch ein wesentlich treibendes Element ist in unseren Stücken in ziemlicher Übereinstimmung verkörpert. Im Cid und in den Horatiern sind es die Väter, die die Söhne anspornen, im Cinna dagegen die Braut, die den Bräutigam zur Tat anfeuert.

Die Boten- und Statistenrollen sind überall von fast gleichem Umfang und gleicher Bedeutung, sodaſs sich die Rollen überall decken.

Neue Figuren sind im Cinna nicht hinzugekommen; die alten erscheinen nur in anderer Kleidung und anderer Bewegung. Viel Typen sind es somit nicht, die vor uns aufziehen. Dazu sind von den acht eigentlichen Rollen des Horace und des Cinna und den zehn Rollen des Cid auch noch die eine oder die andere auslösbar, ohne daſs durch ihre Unterdrückung die Handlung im mindesten beeinträchtigt würde. So war es im Cid mit der Rolle der Infantin, in den Horatiern mit der des Valère, im Cinna mit der der Livia, die in Frankreich sogar dreiſsig Jahre lang nicht gespielt wurde. Bei Besprechung der einzelnen Stücke haben wir indes gesehen, welchem Zwecke gerade diese Rollen dienten. Eben ihre Überflüssigkeit bewies das bei Corneille vorhandene Kompositionsschema. Bei Besprechung der sogenannten Handlung haben wir ähnliche Beobachtungen machen können. Auch hier fanden sich in allen drei Stücken ganze Szenen, die uns nichts Neues bringen, die sogar anorganisch waren und nur dazu bestimmt, die Akte auf eine gewisse Verszahl zu bringen (durchschnittlich sind es 360 Verse), oder auch dazu, die Szenen des Aktes sich wechselseitig entsprechen zu lassen; also ebenfalls dem Kompositionsschema zuliebe: Füllfiguren und Füllszenen.

Den Fortschritt, den die Horatier gegen den Cid bedeuten, haben wir schon gewürdigt. Er muſs bedeutend genannt werden. Wird er zum guten Teil durch die zwischen beiden Stücken liegenden drei Jahre erklärt, 1636 bis 1639, so wird es nur billig sein, von dem fast unmittelbar auf den Horace folgenden Cinna keinen groſsen Fortschritt zu erwarten. Haben

wir kompositionell sogar einen Rückschritt dem Horace gegenüber festgestellt, so müssen wir weiter gestehen, dafs auch hinsichtlich der Psychologie seiner Charaktere Cinna keinen Vorzug vor Horace hat. Auch hier, bei Verwendung der künstlerischen Mittel im engeren Sinne, ist es beim alten geblieben, trotz der stärkeren Betonung einiger Rollen. So ist z. B. die Rolle des Königs reicher ausgestattet worden. Sie ist nicht nur der Verszahl nach die stärkste von den drei Königsrollen unserer Stücke (Don Fernando 198 V., Tullius 84 V., Augustus 392 V.), sondern auch der Bedeutung nach. Augustus ist der Hauptgegenspieler im Stück, eine Charakterfigur, die ihren tiefgehenden Konflikt auszukämpfen hat, der für die Handlung ebenso ausschlaggebend ist, wie der der Hauptspieler. Ja, noch mehr: seine Rolle erfuhr durch die der Livia eine nicht unwesentliche Verstärkung. Ihre Figur kann man der Hauptsache nach als die Personifikation der inneren Stimme des Augustus selbst ansehen, als sein weibliches Gegenstück. Das hätte eine wesentliche Bereicherung sein können, wenn es Corneille gelungen wäre, die eine Rolle durch die andere zu heben. Wir haben aber gesehen, wie dadurch die des Kaisers herabgedrückt wurde. Cinnas Charakterzeichnung mufs aber ganz entschieden als ein Rückschritt in dieser Kunst dem Horace gegenüber angesehen werden und noch mehr die klägliche Figur des Maximus. Allein Emilia konnte uns einigermafsen befriedigen, wennschon wir fanden, dafs sie eine durchaus unsympathische Figur ist.

Auch einige andere Neuerungen bedeuten keinen Fortschritt in der Kunst Corneilles. So die im Cinna häufig angezogenen historischen Beispiele, die sich im Cid und in den Horatiern noch nicht fanden. Neu ist auch der edle Wettstreit der beiden Liebenden um den Tod im fünften Akte. Dieses Zurschaustellen historischer Kenntnisse, so wie auch die häufig wiederkehrenden Berufungen auf den Himmel und die Götter tadelt schon Voltaire. Es finden sich im Cinna fünfzehn solcher ausgeführten historischen Beispiele. Schon im Versammlungsbericht des Cinna I, 3 erfahren wir die Namen berühmter Verschwörer. Brutus und Cassius und Sulla und Caesar und Pompeius werden immer wieder hervorgezogen, um als Beispiele zu dienen. Selbst Emilia steht nicht zurück

und zählt ihrem knechtisch gesinnten Bräutigam die königlichen Bewerber um die civitas romana auf. Daraus folgt ganz von selbst eine stärkere Hervorkehr des patriotischen Elementes. Die wiederkehrenden Auslassungen gegen die Attentate, die Zeugnisse für die Monarchie, die Glorie des civis romanus und dann vor allen Dingen das Königtum von Gottes Gnaden, das IV, 2, V. 1122 schon angedeutet wird, hängen damit zusammen. Das ist das Neue, was Cinna bietet. Mehr aber treffen wir, wie oben schon angedeutet, altbekannte Dinge. Auch im Cinna findet ein grofses Wettlaufen nach dem Tode statt mit noch mehr Teilnehmern, als in den anderen Stücken. Ahnungen und Weissagungen spielen, wie schon im Cid und im Horace, eine grofse Rolle. V, 3 erhebt sich Livia, erleuchtet d'un rayon prophétique (V. 1753 ff.), um die ungestörte Fortdauer der Monarchie zu verkünden. Hier wie in den anderen Stücken ist es der stets betonte Ruhm des Landes oder Familiennamens, das digne sang d'un vrais citoyen romain; das die Schwachen stärkt und die Starken unüberwindlich macht etc.



POLYEUCTE, MARTYR

TRAGÉDIE CHRÉTIENNE

Acteurs.

Pauline, fille de Félix, et femme de Polyeucte	526	V.
Polyeucte, seigneur arménien, gendre de Félix	380	„
Félix, sénateur romain, gouverneur d'Arménie	$323^{1}/_{4}$	„
Sévère, chevalier romain, favori de l'empereur Décie	241	„
Stratonice, confidente de Pauline	$123^{1}/_{2}$	„
Néarque, seigneur arménien, ami de Polyeucte		
Albin, confident de Félix	$85^{1}/_{4}$	„
Fabian, domestique de Sévère	36	„
Cléon, domestique de Félix	$5^{1}/_{6}$	„
Trois Gardes.		

La scène est à Mélitène, capitale d'Arménie, dans le palais de Félix.

Die Quelle.

Nach dem Abrégé du Martyre de Saint Polyeucte des Simeon Methaphrastes, aus dem Corneille seinem Stoff nahm, lag ihm quellenmäſsig folgende Begebenheit vor:

Polyeucte et Néarque étaient deux cavaliers étroitement liés ensemble d'amitié; ils vivaient en l'an 250, sous l'empire de Décius; leur demeure était dans Mélitène, capitale d'Arménie; leur religion différente, Néarque étant chrétien, et Polyeucte suivant encore la secte des gentils, mais ayant toutes les qualités dignes d'un chrétien, et une grande inclination à le devenir. L'empereur ayant fait publier un édit très rigoureux contre les chrétiens, cette publication donna un grand trouble à Néarque, non pour la crainte des supplices dont il était menacé, mais pour l'appréhension qu'il eut que leur amitié ne souffrît quelque séparation ou refroidissement par cet édit, vu les peines qui y étaient proposées à ceux de sa religion, et les honneurs promis à ceux du parti contraire; il en conçut un si profond déplaisir, que son ami s'en aperçut; et l'ayant obligé de lui en dire la cause, il prit de là occasion de lui ouvrir son cœur: Ne craignez point, lui dit-il, que l'édit de l'empereur nous désunisse; j'ai vu cette nuit le Christ que vous adorez; il m'a dépouillé d'une robe sale pour me revêtir d'une autre toute lumineuse, et m'a fait monter sur un cheval ailé pour le suivre: cette vision m'a résolu entièrement à faire ce qu'il y a longtemps que je médite; le seul nom de chrétien me manque; et vous-même, toutes les fois que vous m'avez parlé de votre grand Messie, vous avez pu remarquer que je vous ai toujours écouté avec respect; et quand vous m'avez lu sa vie et ses enseignements, j'ai toujours admiré la sainteté de ses actions et de ses discours. O Néarque! si je ne me croyais pas indigne d'aller à lui sans être initié de ses mystères et avoir reçu la grâce de ses sacrements, que vous verriez éclater l'ardeur que j'ai de mourir pour sa gloire et le soutien de ses éternelles vérités! Néarque l'ayant éclairci sur l'illusion du scrupule où il était par l'exemple du bon larron, qui en un moment

mérita le ciel, bien qu'il n'eût pas reçu le baptême, aussitôt notre martyr, plein d'une sainte ferveur, prend l'édit de l'empereur, crache dessus, et le déchire en morceaux qu'il jette au vent; et, voyant des idoles que le peuple portait sur les autels pour les adorer, il les arrache à ceux qui les portaient, les brise contre terre, et les foule aux pieds, étonnant tout le monde et son ami même par la chaleur de ce zèle qu'il n'avait pas espéré.

Son beau-père Félix, qui avait la commission de l'empereur pour persécuter les chrétiens, ayant vu lui-même ce qu'avait fait son gendre, saisi de douleur de voir l'espoir et l'appui de sa famille perdus, tâche d'ébranler sa constance, premièrement par de belles paroles, ensuite par des menaces, enfin par des coups qu'il lui fait donner par ses bourreaux sur tout le visage: mais, n'en ayant pu venir à bout, pour dernier effort il lui envoie sa fille Pauline, afin de voir si ses larmes n'auraient point plus de pouvoir sur l'esprit d'un mari que n'avaient eu ses artifices et ses rigueurs. Il n'avance rien davantage par là; au contraire, voyant que sa fermeté convertissait beaucoup de païens, il le condamne à perdre la tête. Cet arrêt fut exécuté sur l'heure: et le saint martyr, sans autre baptême que de son sang, s'en alla prendre possession de la gloire que Dieu a promise à ceux qui renonceraient à eux-mêmes pour l'amour de lui.

Die Handlung.

Die begebenheitsmäfsige Handlung, wie wir sie bei Corneille finden, ist kurz folgende: Polyeuct, ein armenischer Edelmann aus königlichem Blut, der erst kürzlich die Tochter des römischen Statthalters in Melitene geheiratet hat, wird durch seinen Freund Nearch bestimmt, sofort zur Taufe zu eilen und sich nicht durch einen Unglück verheifsenden Traum seiner jungen Gemahlin davon abhalten zu lassen. Zum gröfsten Kummer derselben wird er aber überredet und kaum ist er fort, als der böse Traum Paulinens, die ihn blutend unter den Händen ihres früheren Geliebten Sever, ihres Vaters und der Christen gesehen hat, anfängt in Erfüllung zu gehen. Sever erscheint, angeblich um ein Opfer in Melitene abzuhalten, in Wahrheit aber, um sich zu überzeugen, ob ihn Pauline noch liebt und ob er noch Aussicht auf Vereinigung mit ihr hat. Er sieht sie wieder, empfängt aber neben der Bestätigung ihrer früheren Liebe, die Versicherung ihres unerschütterlichen Pflichtgefühls, das sie an Polyeuct bindet. Darauf kommt Polyeuct von der Taufe zurück und begibt sich mit seinem Freunde Nearch zu den von Sever angeordneten Staatsopfern. Die Freunde sind übereingekommen, die Heidengötter zu stürzen, um den Märtyrertod zu erleiden. Nearch stirbt auch sofort nach der Tat und zwar vor den Augen Polyeucts, während Felix für seinen Schwiegersohn noch auf Umkehr hofft. Da dies bei dem Charakter der Christen ausgeschlossen ist, fleht Pauline den Vater an, ihren Gemahl bedingungslos zu begnadigen. Felix aber schwebt zwischen niederer Furcht und, im Hinblick auf Severs Absichten, in gemeiner Hoffnung. Denn heiratet Sever nach Polyeucts Tode seine Tochter, dann

müssen seine Aussichten bei Hofe steigen, wo Sever in höchster Gunst steht. Trotzdem läſst er nichts unversucht, Polyeuct zum Widerruf zu bringen. Polyeuct aber hat mit der Erde nichts mehr zu tun und überläſst seine Gemahlin dem Nebenbuhler, wie ein Vermächtnis. Einer Vereinigung dieser beiden stünde nun nichts entgegen, wenn sich Pauline nicht für ewig an Polyeuct gebunden hielte. Sever muſs ihr deshalb versprechen, Polyeuct zu retten. Felix traut aber dem diesbezüglichem Gebot Severs nicht und läſst das Urteil vollziehen. Er ist der festen Überzeugung, Sever wolle ihm dadurch, daſs er ihn zur Milde gegen einen Christen bestimmte, beim Kaiser stürzen. Severs Drohungen müſsten ihn nun mit Angst und Schrecken erfüllen, wäre er nicht inzwischen, ebenso wie seine Tochter, zum Christentum bekehrt worden. So wirft er Amt und Ehren hin und ist zum Tode bereit, den er auch empfangen würde, wenn Severs Andeutungen nicht darauf hinwiesen, daſs auch seine Bekehrung nur noch eine Frage der Zeit ist.

Mit der Quelle verglichen sind diese Vorgänge schon zum gröſsten Teil poetische Fiktion, zu der die Quelle eben nur den Anstoſs gegeben hat. Hier wie dort war der Hauptheld Polyeuct. Die dramatische Handlung aber, zu der diese Begebenheit ausgestaltet wurde, erhielt einen anderen Helden und der ist Pauline. Ihr Traum beherrscht das Drama, seine Erfüllung im V. Akt bildet seine Katastrophe, ihr Wollen und Entschlieſsen die eigentliche dramatische Handlung. Dies müssen wir im einzelnen verfolgen, um daran die dramatische Komposition beurteilen zu können.

Polyeuct ist im Zweifel, ob er gleich zur Taufe gehen soll, oder seiner Gemahlin zu Gefallen noch warten. Diese kleine Rücksicht meint er ihr schuldig zu sein, wennschon er für sich kein Bedenken hat, Nearch zu folgen, ja sein heiliger Eifer ihn dazu treibt. Nur um einen Tag Aufschub bittet er. Wer aber ist des kommenden Tages sicher, wer weiſs auch, ob Gottes Gnade morgen noch so wirksam ist, wie heute, ob der böse Feind mit dem Traum nicht sein erstes Spiel treibt, ob nicht aufgeschoben in diesem Falle so gut wie aufgehoben ist? All das versteht der Freund geschickt geltend zu machen. Principiis obsta! eifert er, Gott will unser Herz ganz, den ersten Platz darin haben; seinetwegen müssen wir

willig Weib, Gut und Blut opfern und wie kann der hoffen, den Verfolgungen zu widerstehen, der nicht einmal Weibertränen zu widerstehen vermag? Deshalb flieh Dein Weib, sie ist Dein Feind! (Sz. 1.) So gut gehäuften Gründen gegenüber gibt Polyeuct nach (Sz. 2) und damit ist das erste Hemmnis überwunden, das Pauline gleich beim Eingang des Stückes der Verwirklichung ihres Traumes entgegensetzt. Da dieser Versuch zugleich eine Machtprobe ihrer Liebe bedeutet, so klagt sie jetzt der Vertrauten ihr Leid und will von deren Trost nichts wissen. Diese steht auf Seiten des Gegenspiels. Sie findet Polyeucts Handlung klug und verständig. Nach ihrer Meinung haben Mann und Frau allerdings nur ein Herz, aber mit zwei Funktionen und dazu sei Polyeuct Armenier, die nicht wie die Römer an Träume glauben. Da mufs sie der Vertrauten ihre Angst um Polyeuct schon etwas besser begründen und so erzählt sie ihr, was sie hat aufgeben müssen, um die gehorsame Tochter zu bleiben. Und jetzt ist ihr dieser Sever, der ihre erste Liebe besafs, im Traume erschienen, um sich für ihre Untreue an Polyeuct zu rächen. Die Christen und auch ihr eigner Vater warfen ihm den Gemahl blutend vor die Füfse! Auch diese schrecklichen Bilder weifs Stratonike zu bannen, denn Sever ist tot, Felix liebt Polyeuct und die Christen kämpfen nur gegen Heidengötter und nicht gegen Menschen. (Sz. 3.) Ohne dafs sie es weifs, gibt sie damit den Richtpunkt für die spätere Handlung. Hat sie damit gezeigt, dafs die Erfüllung des Traumes unwahrscheinlich ist, so bringt uns der I. Akt doch schon die ersten Anzeichen seiner Erfüllung. Sever lebt, ist der Günstling des Kaisers und kommt in grofsem Aufzuge nach Melitene. Der Vater selbst meldet es in höchster Erregung seiner Tochter. Auch er beginnt an den Traum zu glauben. Denn dafs Sever nur Paulinens wegen kommt, ist beiden nicht zweifelhaft, nur möchte Pauline nicht, wie ihr Vater, glauben, dafs er es darauf abgesehen habe, sie zu Grunde zu richten; dazu sei er zu edelmütig. Gerade sie aber sollte diese Befürchtung hegen, eben des Traumes wegen, der in diesem Augenblick den Vater ängstlicher macht, als die Tochter. Bei Paulinen aber meistert die wiederauflebende erste Liebe ihre Furcht. Felix möchte sich die Haare raufen, so blind gegen wahres Verdienst ge-

wesen zu sein, die Tochter schelten, dafs sie ihm so blind gehorchte. Sein streberischer Ehrgeiz wirft den ersten Konflikt in die reine Seele seiner Tochter. Sie soll ihre alte Liebe zu seinen Gunsten bei Sever gebrauchen und dadurch drohendes Unheil von ihm abwenden. War sie aber gehorsam, trotz ihres Herzens, als ihr der Vater Polyeuct bestimmte, so bleibt ihr, dem Grundzuge ihres Wesens nach, nun auch hier nichts weiter übrig, als gehorsam zu sein, ihrem Gewissen zum Trotz. Il le faut, Du verrätst mich sonst! Das ist die Zauberformel, der sie weicht, die das Zusammensein zwischen Sever und Pauline motiviert. Sie folgt abermals als ein Opfer des väterlichen Willens. (Szene 4.)

Im II. Akt bestätigt uns Sever, was Felix über den Zweck seines Kommens vermutete. Seine noch unverminderte Liebe zu Pauline, die Hoffnung, sie zu besitzen, die ihn auf seiner Heldenlaufbahn beflügelte, erklären uns den Schrecken, der ihn trifft, als er vernimmt, dafs Pauline für ihn verloren ist. Trotzdem will er sie sehen, ihr Lebewohl sagen und dann sterben. (Sz. 1.) Seiner Anklage folgt das Bekenntnis ihrer unveränderten Liebe, aber auch der stete Hinweis auf die unerbittliche Pflicht, nach der sie einem anderen angehört. Minder pflichttreu hätte sie ihn nicht verdient. Der Besorgnis, die seine Gegenwart in ihr erregt, ihrer Bitte, sie zu verlassen und ihre Liebe nicht weiter zu bedrohen, folgt sein letzter Versuch, sie zu gewinnen und schliefslich sein edelmütiger Verzicht und christlicher Wunsch für die Vereinigten. (Sz. 2.) So geht Pauline als Siegerin aus dem Konflikt hervor und auch ihren Gehorsam gegen den Vater trifft kein Vorwurf. Nur der Erfolg ist ein anderer, als der, den sich der Vater von dieser Zusammenkunft versprach. — So schien auch Sever durch seinen offenbaren Edelsinn das Traumbild Lügen zu strafen, denn in seiner Gegenwart schwieg die Angst Paulinens, um nach seinem Weggange nur um so lebhafter wieder in den Vordergrund zu treten. (Sz. 3.) Sie zu beruhigen mufs Polyeuct erst selber kommen und die Warnungen ihrer Götter als eitel und nichtig hinstellen. Seine Furchtlosigkeit und seine hohe Gesinnung, auch gegen seinen Nebenbuhler, müssen ihrer Seele auch den letzten Rest von Besorgnis nehmen. (Sz. 4.) Sie läfst deshalb den Gemahl mit der Warnung ziehen, sich klug

zu benehmen und den mächtigen Sever nicht zu reizen. (Sz. 5.) Zusammen mit Nearch, den er jetzt treibt, wie er früher von ihm getrieben worden ist, bricht Polyeuct in der Absicht auf, die Heidengötter zu stürzen und den Christengott öffentlich zu bekennen. (Sz. 6.) Das geschieht zwischen dem zweiten und dritten Akte, wo das Drama auf seine Höhe geführt wird.

Pauline will Sever nicht wiedersehen und ist deshalb den Opfern ferngeblieben. Immer noch ist sie auf falscher Fährte und in Sorge und Unruhe um den Ausgang der Zusammenkunft beider Nebenbuhler. (Sz. 1.) Da kommt die Vertraute und erzählt ihr, was vorgefallen ist. Mit einem Schlage hat der Traum für sie feste Gestalt angenommen. Les chrétiens ... Tout votre songe est vrai, Polyeucte n'est plus ... V. 775. Nicht tot, aber ein Götter- und Staatsfeind, ein Christ! Ein Fanatiker, der des Todes ist, wie sein Freund Nearch, der ihn verführt und den er eben sterben sieht! Die Aufregung über das Erlebte, ihr Haſs gegen die gottlose Sekte der Christen, der sich in kräftigen Schmähungen auch gegen Polyeuct Luft macht, geben dieser Szene eine groſse dramatische Lebendigkeit. Diesem leidenschaftichen Ungestüm gegenüber hat Pauline noch Fassung und Würde genug, Stratonike die ungeziemenden Ausdrücke gegen Polyeuct zu verweisen: Il est mon époux, et tu parles à moi. V. 788. Was er tut, ist seine Sache. Selbst wenn er sie verriete, spräche sie das noch nicht von ihrer Verpflichtung ihm gegenüber los. Jetzt ist die rechte Zeit des Handelns für sie gekommen. Jetzt gilt es, das Letzte und Schlimmste abzuwenden. Sein Leben ist in der Hand des Vaters; von dort her also muſs sie ihn losbitten (Sz. 2); denn die Hoffnung, die Felix hegt, Polyeuct werde sich durch den Tod des Freundes abschrecken lassen und umkehren, teilt sie nicht. Von dort her ist auch das Gegenspiel gegen ihr Handeln am meisten rege, denn eine bedingungslose Begnadigung Polyeucts würde Felix vor allem in Konflikt mit seiner Amtspflicht bringen. Das macht es ihm leicht, alle von der Tochter vorgebrachten Argumente gegen diese selbst zu gebrauchen und ihrer Drohung, daſs sie in Gemeinschaft mit ihrem Gemahl den Tod erleiden wolle, entgegenzuhalten: Les dieux et l'empereur sont plus que ma famille. V. 930. Ist ihm der Tod ein Vergnügen, dann, meint

Felix, kann er haben, was er wünscht. (Sz. 3.) Polyeuct aber sucht den Tod. Voll Neid hat er den Freund sterben sehen. Deshalb geht Pauline noch nicht den ihr gewiesenen Weg zu Polyeuct selber, sondern versucht es erst noch einmal mit dem Vater, den sie abermals und dringlicher anfleht, ihr doch nicht zu nehmen, was er ihr selber gegeben. Dieser aber weist sie noch deutlicher an Polyeuct und heifst sie gehen. (Sz. 4.) Es ist jedoch nicht so sehr der Pflichteifer gegen des Kaisers Gebot, der den Statthalter bestimmt, sich diese Gnade nicht abtrotzen zu lassen, sondern sein eitles ehrgeiziges Herz, das ihm eine Fata Morgana glänzender Aussichten vorspiegelt für den Fall, dafs der kaiserliche Günstling die Stelle des dem Gesetz verfallenen Schwiegersohnes einnehmen sollte. Diese gemeinen Regungen, denen er seinem Vertrauten gegenüber Luft macht, bringen ihn in Konflikt mit der Liebe zu seiner Tochter, die Polyeuct erhalten möchte und mit seiner eigenen Zuneigung zu dem Armenier. Darein mischt sich die Sorge um das durch unkluges Handeln gefährdete Amt, ja um das eigene Leben und nicht zum wenigsten das Mifstrauen gegen Sever, den er gemeiner Gesinnung und niederer Rache fähig hält. Es ist doch natürlich, meint er, dafs dieser nur auf den Tod Polyeucts warte und durch eine Begnadigung zum zweiten Male um seine Hoffnung betrogen werde. Läfst sich Polyeuct also nicht bestimmen abzuschwören, dann weifs er allerdings nicht, was er tut; das heifst, dann wird er seinen ehrgeizigen Instinkten folgen. Um diesen nun nicht die Weide abgrasen zu lassen, soll Polyeuct sicher gestellt werden vor dem Volk, das des Statthalters Absichten vorher nicht erfahren darf. Damit ist der Konflikt gegeben, aus dem die Katastrophe für Polyeuct folgt. (Sz. 5.)

Die Entscheidung hängt jetzt nur noch von Polyeuct selber ab. Zu ihm begibt sich deshalb IV, 1 Pauline in das Gefängnis, um dort zu versuchen, was ihr beim Vater mifslang. Polyeuct hat das kaum erfahren, als er auch schon seine Gegenmafsregeln trifft. Er ruft Gott und den Geist Nearchs zu Hilfe, läfst Sever holen (Sz. 1) und sagt sich von aller weltlichen Lust los. Er erkennt jetzt, wie recht der Freund hatte, der ihn vor dem Weib und der irdischen Liebe warnte, als den Feinden Gottes, die gegen ihn streiten und

dafs auch Pauline nur ein Hindernis zu seinem Glück ist. Der Tod ist ihm nur ein leichter Übergang dazu. (Sz. 2.) Er empfängt seine Gemahlin mit der Frage, ob sie als Freund oder Feind zu ihm komme und wie sehr sie ihm auch die irdischen Güter und Ehren in das Gedächtnis zurückruft, wie eindringlich sie die Pflicht betont, die er gegen König, Volk und Staat hätte und es schliefslich mit List versucht — er hat mit dieser Welt nichts mehr gemein, kann also auch kein Mitleid mehr mit der verlassenen Frau haben, die unter Tränen vergeblich seine frühere Liebe anruft. Ohne dafs sie es noch ahnt, ist sie diejenige, deren Herz vorbereitet wird, denselben Weg zu gehen, von dem sie jetzt ihren Gemahl abzubringen versucht. (Sz. 3.) Sie will gehen, da erscheint Sever und Polyeuct überantwortet sie ihm, wie einen seltenen Schatz. Er weifs, dafs er sie würdigen Händen übergibt und verlangt nun endlich zum Tode geführt zu werden. Alles war vergebens, alles scheint verloren und Pauline dazu bestimmt, den unschuldigen Mörder ihres Gatten zu heiraten. (Sz. 4.) Sie aber nimmt Severs erneutes verstecktes Werben wie eine Beleidigung auf. Kann sie so das Andenken an den Gemahl beflecken? Opfert ihn ihr Vater nicht dem Nebenbuhler? und sie sollte so unedel sein, das zu tun, was Ehre und Pflicht ihr gerade unter diesen Umständen verbieten? Nein, „bist Du der, für den ich Dich halte“, wendet sie sich an den zu neuer Hoffnung Entflammten, „dann rette Polyeuct, befreie den Rivalen, auf dafs ich Dir mein Teuerstes verdanke“. (Sz. 5.) Damit überläfst sie ihn sich selbst und dem Kampfe in seiner Seele zwischen hochherzigem Edelmut und dem, was ihm egoistische Liebe rät. Damit hat Pauline der Handlung auch einen neuen Antrieb gegeben und die Hoffnung belebt, als könne die Katastrophe noch vermieden werden. Sever kämpft nicht lange. Die Gefahr, die ihm beim Kaiser droht und an die ihn sein Begleiter erinnert, kommt für ihn nicht in Betracht, wenn es gilt, sich dieser Frau würdig zu zeigen und müfste er selber dabei zu Grunde gehen. Auch er ist der wider Willen Geführte, der der Richtung folgen mufs, die ihm ein schon halb Verklärter aus dem Heidentum herausweist. „Die Christen sind besser, als wir meinen,“ bekennt er, „ihnen kann geholfen werden!“ (Sz. 6.)

Der V. Akt mufste dem Spiel, zu dem Pauline Sever hinübergezogen hat, zum Sieg verhelfen, hätte man nicht die Rechnung ohne Felix gemacht. Der überschlaue Höfling wittert überall Fallen und Stricke. Er achtet die Warnung seines Vertrauten nicht, meint, dafs sich Sever im besten Falle mit ihnen zusammen verderben würde, will es aber trotzdem noch einmal mit Polyeuct versuchen. (Sz. 1.) Abermals werden wir zu Zeugen eines Bekehrungsversuches gemacht mit der Zugabe, dafs uns hier der verschmitzte Politiker Felix eine Probe seiner Hofmannskunst gibt. Polyeuct soll ihn in der christlichen Lehre unterweisen, dafür wolle er die Christen schützen, ja sogar selbst Christ werden. Nur jetzt gleich nicht, nicht solange Sever noch da ist. Wie seine Tochter rät er: dissimule un moment und treibt gerade dadurch Polyeuct zu trotziger Herausforderung seines Zornes. Täuschte er ihn auch, um ihn zu retten, jetzt ist er mit seiner Geduld zu Ende. Jetzt heifst es, entweder — oder. (Sz. 2.) In diesem Augenblick erscheint Pauline, um auch ihrerseits einen letzten Versuch zu machen. Wie aber Polyeuct Felix reizte, so reizt er jetzt Paulinen mit seinem abweisenden vivez avec Sévère! Wie Ironie klingt es, wenn er sagt: Aus Liebe zu ihr, um Liebe durch Liebe zu heilen. Das entweder — oder des Vaters gibt er der Tochter zurück: Leb mit ihm, oder stirb mit mir — je ne vous connais plus (V. 1612) und als das noch nichts hilft, da setzt er dem verstärkten Ansturm auch die denkbar stärkste Abwehr entgegen. Er wiederholt seine Schmähungen gegen die Götter und erklärt sich bereit, sofort von neuem zu tun, weswegen er den Tod erleiden soll. Damit setzt er seinen Willen durch. Pauline folgt ihm, um mit ihm zu sterben, wie sie gedroht. (Sz. 3.) Während Felix sich noch vor seinem Vertrauten rechtfertigt (Sz. 4), kommt Pauline aber schon wieder zurück, als ein zweites Opfer der eilfertigen Justiz ihres Vaters. Das Märtyrerblut ihres Gemahls ist ihr Taufwasser geworden. Derselbe Eifer und Fanatismus, der Polyeuct und Nearch trieb, die fremden Götter zu stürzen, erfüllt auch sie. Auch sie sehnt sich nach der Palme. „Jetzt Vater sichere durch meinen Tod Dein und mein Glück! Du mufst es tun, es ist des Kaisers Gebot!“ (Sz. 5.) Immer weiter wirkt das Märtyrerblut. Die Drohungen Severs, der in leiden-

schaftlichem Zorn auf Felix eindringt, treffen kein empfindliches Ohr mehr bei diesem. Seine Sinne sind nach oben gerichtet, wo Polyeuct und Nearch für ihn bitten und ihn zur Nachfolge einladen. Sever soll nun dem Vater und der Tochter zu gleichem Glück verhelfen und tun, was Felix an Polyeuct getan. Aber was Sever schon IV, 6 angekündigt, dafs er den Christen helfen wollte, das hält er hier am Schlufs des Stückes. An seiner Bekehrung ist nicht zu zweifeln. Mit der Aufforderung, die Fügung der Umstände zu preisen, die Märtyrer würdig zu begraben und Gottes Lob überall zu verkündigen, schliefst Felix das Stück.

Grundrifs des dramatischen Baues.

Zeichnen wir in knappen Strichen den Grundrifs des dramatischen Gebäudes, so müssen wir den Traum Paulinens als seine Haupt- und Mittelachse erkennen. Der Traum ist das erregende Moment der Handlung, diese selbst im wesentlichen eine Abwehr der im Traume angekündigten Katastrophe, die Polyeuct durch seinen Übertritt zum Christentum heraufbeschwört. Man könnte danach versucht sein zu glauben, Polyeuct wäre der Held des Stückes. Das ist aber nicht richtig, denn er kommt selbständig handelnd fast überhaupt nicht vor. Sein Glaubenswechsel mit allem Vorher und Nachher ist nur die materielle Unterlage für die Handlung; die ausgespannte Kette, in die der dramatische Einschlag erfolgt. Der wahre Held der Handlung ist Pauline. Ihre Bemühungen, das Schlimmste von ihrem Gemahl abzuwenden, ihre Konflikte im Kampfe mit den sich ihr entgegenstellenden Hindernissen nehmen unser ganzes Interesse in Anspruch, während uns die Polyeucts blofs unterhalten. Für ihn spielt der Traum nur die Rolle eines unbedeutenden retardierenden Momentes. Da, als Pauline den Tod ihres Gemahls nicht hindern konnte, war für sie und somit auch für die Haupthandlung die Katastrophe gekommen, die nur in ihrem Tode bestehen konnte. Diese Perspektive ist auch im Stück mehrmals angedeutet; V. 820; 1249 f. 1622 ff. V, 5) wie wir jedoch sahen, wurde diese echte Katastrophe durch Hinübertreten des Gegenspieles zum Spiel verhindert, ebenso wie die im Cinna durch die Gnade des Augustus.

Die dramatische Handlung bietet uns also den Kampf eines aus Pflichtgefühl liebendes Weibes um das Leben ihres Gemahls, das ihr ein Traum bedroht zeigt. Es ist ein fortwährendes Ringen der Heldin gegen die blutigen Schatten dieses Traumes, der sich von Stufe zu Stufe immer weiter in die Wirklichkeit drängt. Das ist der eine Faden in diesem dramatischen Strang, die Traumtragödie, die schon an und für sich stark genug gewesen wäre, unser ganzes Interesse in Anspruch zu nehmen, zumal ein Konflikt schon durch den verschiedenen Glauben der beiden Helden gegeben war. Corneille hat aber noch einen anderen Faden eingeflochten, der I, 3 einsetzt, da, wo Pauline vor der Erzählung ihres Traumes der Stratonike ihre erste Liebe zu Sever beichtet. Mit der Haupthandlung ist er insofern eng verknüpft, als Sever es ist, der Paulinen im Traum erscheint, um ihr den Gemahl aus Rache und Eifersucht, wie sie fälschlich deutet, zu morden. Sein Erscheinen I, 4 bringt deshalb die erste Steigerung in die Handlung, ist der erste Aufruf zum Kampf für sie, die erste Mobilisierung des Gegenspiels. Verfolgen wir diesen Strang, den wir die Liebestragödie nennen können, gleich von hier aus durch das Drama: Pauline hat nach dem Willen ihres Vaters gehandelt und den zum Gemahl genommen, den sie zwar nicht liebt, dem sie aber aus Pflichtgefühl treu ist. Ihr im Herzen verschlossen bleibt ihre erste Liebe zu Sever. Da wird ihr seine Ankunft durch einen Traum gemeldet und durch den Vater mit dem Befehl bestätigt, seinem Werben entgegenzukommen. Sever erscheint, fordert ihr Herz zurück, findet auch noch Gegenliebe, aber keine Erhörung mehr. Um eine weitere Begegnung mit ihm zu meiden, bleibt Pauline den Opfern fern, wo sich die Verhältnisse aber so wenden, dafs alles darauf hinzielt, die beiden Liebenden dennoch zu vereinigen. Polyeuct ist der Tochter eines römischen Statthalters unwürdig, ist ein Staatsverbrecher, ein Abscheu, ein Christ. Der Tod ist ihm sicher. Die Vertraute, der Vater, der Geliebte, ihr eigenes Herz drängen dazu, den Gemahl aufzugeben. Ja, Polyeuct selber treibt sie mit Gewalt in die Arme des Nebenbuhlers. So vereinigt sich alles, Pauline vom Wege der Pflicht abzudrängen, ihr Wesen aus den Angeln zu heben und sie einer Katastrophe zuzutreiben. Es müfste somit nach dem

Willen des Gegenspiels gehen, läge nicht im Wesen des religiösen Schwärmers, der das Christentum vertritt, etwas, das zugleich als Spieler gegen seine eigenen Absichten im Liebesdrama auftritt. Das ist seine religiöse Begeisterung, seine Verachtung alles Irdischen, Niederen und Gemeinen, die im Herzen seiner tugendhaften Gemahlin die irdische Liebe zu Gunsten der himmlischen überwinden hilft. Dieses Moment bewirkt auch, dafs das ganze Stück vor der Katastrophe umbiegt. Die Katastrophe, die die Heldin treffen mufste bleibt aus, die Spieler treten hinüber zum Gegenspiel, das Heidentum wird durch die Macht des Christenglaubens aufgesogen.

Kehren wir jetzt zur Traumtragödie zurück, um zu sehen, an welchen Stellen sie mit diesem Liebesdrama verknüpft ist. Der Traumtragödie liegt die Idee zu Grunde, dafs mit der Ehe, auch wenn sie aus blofsem Gehorsam in den Willen des Vaters geschlossen wurde, ein Band geschaffen ist, das durch keinerlei Umstände, auch nicht durch den Tod gelöst werden kann. Diesen Standpunkt heiligster Pflichterfüllung bis über das Grab hinaus vertritt Pauline ihrem Herzen, Sever und ihrem Vater, ja schliefslich auch ihrem eignen Gemahl gegenüber, die sie alle ihrer Verpflichtung entheben möchten. Nun zeigt ihr der Traum den Tod des Gemahls im Zusammenhange mit ihrem ersten Liebhaber und so ist ihr eifrigstes Streben gegen die Möglichkeit gerichtet, diesem anzugehören. Aus diesem Gefühl der ersten Liebe und dem lebendigen Bewufstsein ihrer Pflicht Polyeuct gegenüber, entspringt denn auch der erste Konflikt in ihrer Seele, der allerdings vom Dichter etwas schärfer hätte herausgearbeitet werden müssen. Corneille liefs sich aber, wie schon im Cid III, 4, verleiten, über der Liebesklage die Hauptsache etwas zu vergessen. Im weiteren Verfolg des Gesamtdramas ist nun ein retardierendes Moment darin zu erkennen, dafs der Traum einen anderen Ausgang nimmt, als den, den Pauline fürchtet. Sever ist grofs und edel und Polyeuct kehrt unversehrt von der Taufe zurück. Von einem Zusammentreffen der beiden Rivalen aber beim Opfer braucht man, ihrem erprobten Charakter nach zu urteilen, nicht viel zu befürchten. Pauline läfst deshalb den Gemahl zum zweiten Male ziehen und nur die Unruhe, die sich ihrer nach seinem Weggang bemächtigt, kündigt uns eine

Krisis an, wie das fallende Barometer einen Witterungsumschlag. Es ist dies das zweite Moment der Steigerung, gleich nach der scheinbaren Umkehr zu einer friedlichen Lösung in II, 4. Die Höhe folgt unmittelbar. (Zwischen dem zweiten und dritten Akt.) Auch die Katastrophe wird dabei gleich angedeutet: Polyeuct hat voller Neid zugesehen, wie sein Freund den Märtyrertod erlitt. Damit wächst die Unruhe und Aufregung im Herzen Paulinens. Sie kennt ihren Vater, kennt auch den Charakter Polyeucts und das Todesverlangen der Christen überhaupt. Die Hindernisse sind also fast unüberwindlich und dazu gesellen sich in immer engerer Verschlingung diejenigen, die die Liebestragödie, besonders im vierten Akt, hinzufügen. Vom Vater ist wenig zu erwarten, von Polyeuct noch weniger, sodafs die Katastrophe unvermeidlich sein würde, käme nicht Ende des vierten Aktes vom Liebesspiel her Hoffnung auf entscheidende Umkehr. Der Held des Liebesdramas wird bestimmt, sein Gegenspiel aufzugeben und dem Helden der Traumtragödie zu helfen. IV, 6. Das ist der zweite Knoten, mit dem die beiden dramatischen Fäden des Gesamtspiels miteinander verknüpft sind. II, 2 in der Defensive, IV, 5 in der Offensive. Selbst wenn sich nun auch noch Felix zu Sever gesellte, die Katastrophe könnte für Polyeuct doch nicht vermieden werden, denn ihm gilt das Leben noch weniger als die Liebe, die ihn in letzter Linie von seinem Todesverlangen abbringen soll. Die Idee des Stückes fordert nun eigentlich die Vereinigung Paulinens mit ihrem Gemahl im Tode, die sie ja auch anstrebt, durch den unmotivierten Übertritt ihres Vaters zum Christentum aber nicht erlangt.

Die Charaktere.

Pauline.

Ihre Rolle ist in jeder Beziehung die Hauptrolle des Stückes, übertrifft sie doch mit ihren 526 Versen die Titelrolle um 146 Verse. Der Traum, unter dessen Einflufs Pauline handelt, beherrscht das ganze Stück; die Konflikte, in die sie gerät, sind seine Hauptkonflikte. Von einer tragischen Entwicklung war aber auch hier für Corneille keine Rede. Auch hier handelte es sich für ihn um eine Konvenienzfrage, die eine Seele wohl auf eine Zeit beunruhigen konnte, bei der es dem Dichter aber nicht einfiel, sie zur Klippe für ein Menschenschicksal zu machen; an der er es zerschellen, oder die er mit Aufgabe der Person umsegeln liefs. War kindliche Pietät gegen das Andenken des verstorbenen Vaters der hervorstechende Zug im Charakter der Chimene und der Emilie, so ist unbedingter Gehorsam gegen den Willen des Vaters das Wesentliche im Charakter der Pauline. Die Bemerkung ihrer Vertrauten Stratonike, zu der sie über ihre erste Herzensneigung spricht und die der Meinung ist, dafs diese Liebe eine würdige Gelegenheit einer rare constance gewesen sei, weist sie streng zurück:

> Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.
> Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
> Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir. 192

Nur aus den Händen des Vaters erwartet sie den Gemahl und nie hätte ihre Vernunft ihren Augen gestattet, sie zum Verräter an ihrem Gehorsam zu machen. V. 195f. So folgt sie mit der Liebe zu einem andern im Herzen dem hochgestellten

Polyeuct, der den ehrgeizigen Wünschen ihres Vaters besser entgegenkommt, als der arme Sever.

Je donnai par devoir à son affection
Tout ce que l'autre avait par inclination. 216

Sie kann ihn aber nicht vergessen und so erscheint er ihr im Traume, la vengeance à la main, l'œil ardent de colère V. 222, um ihr das zu nehmen, dessen Besitz ihr Herz jetzt pflichtmäſsig ausfüllt. Nach allem ist sie eine Natur, die das Glück da findet, wo man es ihr anweist. Als ihr der Vater aber eben diesen Gehorsam, in dem ihr ganzes Wesen wurzelt, zum Vorwurf macht, da sollte man erwarten, daſs sie, wie Camilla, irre an ihm würde und es zu einer Konfliktsszene zwischen beiden käme. Sie fürchtet aber nur das Wiedersehen mit Sever und das il le faut des Vaters besiegt vollends jeden Widerstand.

C'est à moi d'obéir, puisque vous commandez; 351

antwortet sie und damit ist sie dem Vater gegenüber abgefunden. Mit sich selbst wird sie schon fertig werden, zumal für ihre Tugend nichts zu fürchten ist:

. . puisqu'il faut combattre un ennemi que j'aime,
Souffrez que je me puisse armer contre moi-même,
Et qu'un peu de loisir me prépare à le voir. 359

Sie hat ja schon gekämpft und auch gesiegt, braucht also vor den surprises des sens nicht mehr zu zittern. Auch das ist nur einer jener Angriffe, die die Tugend zurückschlägt (cf. V. 166 ff.), wenngleich der Kampf schon an und für sich schimpflich ist:

Je suis femme, et je sais ma faiblesse;
Je sens déjà mon cœur qui pour lui s'intéresse,
Et poussera sans doute, en dépit de ma foi,
Quelque soupir indigne et de vous et de moi. 344

Wie aber Chimene im Cid eine andere ist in Gegenwart des Geliebten und wieder eine andere, wenn allein gelassen, so vergiſst auch Pauline in Gegenwart Severs etwas die Grenze, die ihr als verheirateten Frau gezogen ist. Die Begegnung artet in eine regelrechte Liebesszene aus, die Polyeuct, wäre er zugegen, in die höchste Raserei der Eifersucht versetzen müſste. Wieder ist es der Gehorsam, der auch Severs Vorwürfe entkräftigen muſs:

> Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne
> Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
> Qand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
> J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi. 476

Dabei ist sie, ebenso wie Chimene, die elegante Französin des XVII. Jahrhunderts, die mit zierlichen Spitzfindigkeiten selbst die erschütterndsten Herzenskonflikte salonfähig zu machen versteht:

> Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments:
> Mais, quelque autorité que sur eux elle ait prise,
> Elle n'y règne pas, elle les tyrannise. 502

Wie vollständig sie aber von ihren Liebesgedanken beherrscht ist, zeigt der Umstand, daſs sie, trotz der hohen Meinung, die sie von der Charaktergröſse Severs sowohl als auch Polyeucts haben muſs, die Katastrophe von einer Begegnung der beiden Rivalen fürchtet. Hier, wo sie ihn doch um alles in der Welt hätte zurückhalten sollen, läſst sie ihn ohne weiteres ziehen:

> Adieu: vous l'y verrez; pensez à son pouvoir,
> Et ressouvenez-vous que sa valeur est grande. 633

Daſs darin eine Beleidigung für Polyeuct liegt, scheint sie nicht zu fühlen und Polyeuct, der im Taufwasser alle irdische Liebe ertränkt hat, absichtlich nicht zu beachten. Eben dahin gehört, was sie ihm schon in der vorigen Szene bezüglich Severs warnend zugerufen hat:

> Depuis qu'un vrai mérite a pu nous enflammer,
> Sa présence toujours a droit de nous charmer 616

und was ihr Polyeuct V. 1589 f. ironisch zurückgibt. Fester wird der Strich in der Zeichnung dieses Charakters erst von dem Moment ab, wo Pauline erkannt hat, welche Rolle die Christen in ihrem Traum spielen und wo sie sich zum energischen Handeln aufrafft, um den dem Gemahl drohenden Tod von diesem abzuwenden. Polyeuct hat sein Leben verwirkt; in den Augen der Vertrauten ist er überhaupt schon nicht mehr und auch für Paulinen scheint nichts weiter übrig zu bleiben, als sich von diesem Tempelschänder und Staatsfeind loszusagen. Erschüttert hat sie das nicht, was sie III, 2 aus dem Munde der Vertrauten vernommen. Ruhig verweist sie Stratonike ihren Mangel an Ehrerbietung, denn noch spricht sie zur Gemahlin

Polyeucts, noch dauert ihr Pflichtverhältnis zu ihm, ja sie würde ihn selbst dann noch lieben, wenn er sie verraten hätte:

> Apprends que mon devoir ne dépend point du sien:
> Qu'il y manque, s'il veut; je dois faire le mien. 796

Wir sehen, wie dieses Pflichtbewufstsein die feuer- und diebessichere Kassette ist, die keine Flamme einer Leidenschaft jemals versehren wird und das mufs unser Interesse an diesem Charakter beeinträchtigen. Was uns nun noch geboten wird, ist meist Räsonnement und Rhetorik.

> Avant qu'abandonner mon âme à mes douleurs,
> Il me faut essayer la force de mes pleurs:
> En qualité de femme ou de fille, j'espère
> Qu'ils vaincront un époux, ou fléchiront un père.
> Que si sur l'un et l'autre ils manquent de pouvoir,
> Je ne prendrai conseil que de mon désespoir. 820

Damit hat sie sich als verständige Frau in aller Seelenruhe die Disposition für ihr Handeln festgesetzt und macht sich unverzüglich an das Werk. Sie weifs, wie man Bedrohten beisteht. Wie Sabine in den Horatiern und Chimene im Cid bittet und beschwört sie im Namen der Götter, des Kaisers und des eigenen Blutes und läfst es an Drohungen nicht fehlen. Felix wird zwei Opfer schlachten und an Lieb' und Treue glauben müssen, mag Polyeuct auch ein noch so unwürdiger Gemahl sein. Sie hat ihn ja doch aus seiner Hand, hat ihres kindlichen Gehorsams wegen zu viel aufgegeben, als dafs er ihr jetzt nicht teuer sein sollte. Hat sie so viel für den Vater getan, so soll der Vater jetzt auch etwas für sie tun. Der jedoch rechnet im geheimen mit Polyeucts Tode, fürchtet sich auch von Amtswegen, Gnade walten zu lassen. All das fühlt Pauline sehr wohl und wird deshalb bald an Polyeuct selbst gewiesen, dem gegenüber sie aufs neue ihre Beredsamkeit entfaltet, an der Hand derselben Gründe, die sie schon dem Vater gegenüber geltend machte. Dabei scheut sie sich nicht, ihrem Gemahl einen Rat zu geben, von dem sie doch von vornherein weifs, dafs er am allerwenigsten befolgt wird:

> Ne feignez qu'un moment; laissez partir Sévère,
> Et donnez lieu d'agir aux bontés de mon père. 1224

Überall ist Polyeuct anderer Meinung als sie und nach und nach mufs sie fühlen, dafs er sie auch als Weib verschmäht,

dafs er sich danach sehnt, sie zu verlassen und sich ein Glück träumt, an dem sie keinen Anteil hat. Das verletzt ihren weiblichen Stolz:

> Tu me quittes, ingrat, et le fais avec joie;
> Tu ne la caches pas, tu veux que je la voie;
> Et ton cœur, insensible à ces tristes appas,
> Se figure un bonheur où je ne serai pas!
> C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée?
> Je te suis odieuse après m'être donnée! 1252

Noch mehr aber, als sie sieht, wie seine Tränen nicht ihrem unglücklichen Loose gelten, sondern nur ihres Seelenheils wegen fliefsen. Da gibt sie ihn auf:

> Va, cruel, va mourir: tu ne m'aimas jamais. 1289

Die schlimmste Demütigung aber harrt ihrer noch. Ihr weiblicher Stolz mufs auf das Tiefste beleidigt sein, als ihr Gemahl sie wie eine Ware an seinen Nebenbuhler gibt. Mehr kann ein Weib kaum beleidigt werden. Stufenweis ist sie in ihren heiligsten Gefühlen und weiblichen Empfindungen erniedrigt worden, erst vom Vater, dann vom Gemahl und wäre sie wie Camilla, sie müfste jetzt die Familienbande zerreifsen und sich in die Arme Severs stürzen, der sie ihr schon entgegenbreitet. Wie sanft er aber seine Hand auf die ihr geschlagene Wunde zu legen versucht, sie stöfst ihn zurück: „Nur nichts Unwürdiges! Lernt mich ganz kennen und Euch höher einschätzen! Solltet Ihr auf Polyeucts Tod irgend welche Hoffnung gesetzt haben? Glauben, dafs ich meinen fleckenlosen Ruhm besudeln werde?" — Sie sollte einen Mann heiraten, der unter so traurigen Umständen den Tod ihres Gemahls veranlafst hat? Die Liebe, die sie zu diesem Manne hegte müfste in Hafs umschlagen. So erhebt sie sich aus ihrer tiefsten Erniedrigung zur höchsten Höhe ihres Charakters. Der Geliebte soll ihr den Gemahl retten! Seinem Edelmut will sie das Teuerste verdanken, was sie hat. V. 1357 ff. Seiner Hilfe ist sie sicher und seine Macht kennt sie; trotzdem legt sie die Hände nicht in den Schofs. Es ist ein geschickter Zug im Aufbau der Handlung, dafs der Dichter seine Heldin, nachdem er sie erst im Kampf mit dem Vater und dann mit dem Gemahl gezeigt hat, sie nun V, 3 beiden gegenüber ihre letzte verzweifelte Anstrengung machen läfst.

Wie Sabine und Chimene sich vor dem König als Muster von guten Advokaten zeigten, so ist auch Pauline unerschöpflich an immer neuen Gründen, den Vater von seinem Vorhaben abzubringen (cf. die Rolle der Amintal in Garniers Jüdinnen). Sie appelliert an sein Vaterherz, das die Tochter nicht zurückstossen könne, zumal wo ihr Leben auf dem Spiel stehe; an seine Billigkeit mit Hinweis auf die Götter, die nicht gut heifsen würden, wenn Schuld und Unschuld zusammen untergingen. Ein juste châtiment werde hier in eine injuste rigueur verwandelt. V. 1626. Er selbst hätte ja geknüpft, was Menschen nicht lösen dürfen: Mann und Frau sind eins und können nur auseinandergerissen werden. Sie hat umsonst gekämpft, wenn wir nicht den Einwirkungen ihrer edlen Natur die schliefsliche Bekehrung ihres Vaters und auch Severs mit zuschreiben wollen. Als ein Tugendmuster hat sie der Dichter hingestellt, nicht aber als das Muster einer tragischen Heldin, von der auch sie nichts an sich hat.

Polyeuct.

Der Armenier Polyeuct stammt aus königlichem Blut, ist das Haupt des Adels in Melitene, und seit kurzem mit der Tochter des römischen Statthalters verheiratet. Er ist nicht nur ein junger Mann von grofsem Einflufs, sondern auch von grofsem Verdienst. Man rühmt ihn als Kriegsmann ebenso wie als Politiker. Seine grofsen Eigenschaften und Taten haben ihm die Liebe des Volkes und die Achtung des Kaisers gewonnen. V. 1174 ff. Das Volk hat seine Hoffnung auf ihn gesetzt, sodafs es, selbst als er Christ geworden und seine Götter gestürzt hat, für Felix noch gefährlich ist, ihn vor seinen Augen zum Tode führen zu lassen. V. 1504 ff. So lernen wir den Titelhelden durch andere kennen und zu diesem Spiegelbilde pafst das freundliche Gesicht, dafs er uns selbst gleich in der ersten Szene zeigt. Ein Hauch liebenswürdiger Romantik umgibt ihn, der uns die unbedingte Gunst, in der er beim Volke steht, erklärt. Schöne Frauenaugen haben es ihm angetan; ihren Tränen kann er nicht widerstehen.

> Sur mes pareils, Néarque, un bel œil est bien fort:
> Tel craint de le fâcher qui ne craint pas la mort 87

entgegnet er dem übereifrigen Freunde, der ihn aus den Armen der jungen und schönen Gemahlin reifsen möchte, um ihn zur Taufe zu führen. Und wäre es auch nur ein nichtiger Traum, der sie beunruhigte, sodafs sie ihn nicht ziehen lassen will; eine Frau hat auch Rechte über das Herz des Mannes, zumal in dieser ersten Zeit einer glücklichen Ehe. Nicht dafs er ihre Furcht teilte, aber er hat doch Mitleid mit ihr und dann ist es ja doch mit der Taufe nicht so eilig. Man kann sie doch, pour satisfaire un juste et saint amour (V. 51) einen Tag aufschieben. Diese Zurückhaltung wird seinen Eifer für die heilige Sache nur stärken und wenn man, wie der Freund will, Gott allein lieben soll, so darf es doch nicht verboten sein, überhaupt jemanden zu lieben. Wie sich Sabine in den Horatiern V. 4 wegen ihrer Schwäche entschuldigt, so tut das auch Polyeuct mit fast gleichen Worten seiner Liebe wegen:

. . . . . la pitié qui me blesse
Sied bien aux plus grands cœurs, et n'a point de faiblesse. 86
[(cf. auch V. 410 ff.)

So voller Tapferkeit und Liebe ist auch Curiace. Wie er betont Polyeuct, dafs die Liebe ihn an seiner Pflicht nicht irre machen würde. Wie er (Hor. 560) sein Schicksal ausspricht, so auch Polyeuct:

Et s'il faut affronter les plus cruels supplices,
Y trouver des appas, en faire mes délices. 90

Vorläufig aber eilt es damit nicht. Dennoch haben Nearchs Worte gewirkt. Als Szene 2 Pauline kommt, da befolgt er seinen Rat, den unter ähnlichen Umständen schon der alte Horace seinen Söhnen gegeben. Er flieht. So hat sein männlicher Stolz, oder mehr noch die „wirksame“ Gnade Gottes es doch noch über sein weiches Herz vermocht. Er geht noch voll von der irdischen Liebe zu seinem schönen Weibe und kehrt wieder mit jener himmlischen Liebe im Herzen, neben der die irdische keinen Platz mehr hat. Durch die Taufe ist er ein anderer Mensch geworden. Das Wunder der Verwandlung ist offenbar. Ruhig kann er es mit anhören, dafs sein Nebenbuhler da ist, dafs er Paulinen gesehen. Er weifs, wie sie ihn liebte, was es ihr für Opfer gekostet hat, ihm zu entsagen und dennoch bleibt er ohne Erregung, ja fast gleichgültig. Ein starkes Sicherheitsgefühl macht sich bei ihm geltend:

> ... j'en prends peu de souci
> Je suis dans Mélitène, et quel que soit Sévère,
> Votre père y commande, et l'on m'y considère; 602

Dann glaubt er auch nicht, dafs man von einem Manne, den Pauline liebt, Verrat zu fürchten habe. Dafs ihn Pauline bestimmt hat, nicht mehr wiederzukommen, billigt er nicht. Er ist nicht eifersüchtig und all ihre Vorsichtsmafsregeln, die ihr ihre frühere noch immer mächtige Liebe gebieten, entlocken ihm nur den Ausruf aufrichtiger Bewunderung für ihre Tugend:

> O vertu trop parfaite, et devoir trop sincère,
> Que vous devez coûter de regrets à Sévère! 622

Daneben klingt das que vous êtes doux à mon cœur amoureux etwas verlegen und frostig. Schon gleich bei seinem Eintritt, wo er durch seine Wiederkehr le faux avis par „vos" dieux envoyés (V. 595) beweisen will, kennzeichnet er durch den verächtlichen Ton seiner Stimme die veränderte Stellung, die er ihr gegenüber nun einnimmt. Was aus ihm in dieser Stunde geworden ist, zeigt die sechste Szene des zweiten Aktes, wo er Nearch antreibt, mit ihm gemeinschaftlich den Märtyrertod zu suchen. Schon dieser vollständige Austausch der Rollen macht den Charakterumschlag deutlich. War erst er der Getriebene, Zagende und der Freund heiligen Eifers voll, so ist das jetzt umgekehrt. Vor der Taufe der gemütvolle sanfte Ehemann, nach der Taufe der glühende Fanatiker, der sich von aller Liebe lossagt, sich, wie Cinna, als Werkzeug des Himmels fühlt und wie dieser in seinem Eifer das Leben für nichts achtet. Der Tod scheint ihm jetzt das höchste Gut zu sein. Fürchtet er doch, das weitere Leben könne ihn um die Palme bringen, die denen winkt, die mit ihrem Blute für ihren Glauben zeugen. Das ist die Wirkung der Taufe.

> La foi que j'ai reçue aspire à son effet. 688

Wie die Taufe nicht allein Wasser ist, das zu zeigen ist Corneille gut gelungen; das andere aber, zu zeigen, wie sich nun das Christentum in Polyeuct äufsert, mag befremden; man müfste denn annehmen, Corneille habe andeuten wollen, wie unter dem in der Taufe angezogenen neuen Christenmenschen noch überall der alte Heide hervorschaut mit seiner Unduldsamkeit, ja Roheit der Gesinnung. Man geht zum Opfer, das

Sever anrichten läfst und er verhöhnt die heiligen Gebräuche seiner Landsleute, lästert ihre Gottheiten und stürzt ihre Statuen in fanatischem Vandalismus. Wenig christlich ist auch der Argwohn, mit dem er Felix, ja seine eigene Gemahlin betrachtet, als sie kommen, ihn vom sicheren Tode zu erretten. In seinem Fanatismus übersieht er diese Beweise der Liebe und Freundschaft vollständig, glaubt Felix sei gekommen, um sich für den Mifserfolg zu rächen, den seine Bemühungen um ihn schon gehabt haben und die er verlacht hat. Nur die Furcht vor den Tränen seiner Gemahlin wirkt wie eine schwache Erinnerung an seinen früheren Menschen. Der Himmel soll ihm beistehen gegen diese Tränen. V. 1086 ff. Wie wenig er aber seinen Beistand nötig hat, das zeigt sein Monolog IV, 2, der zwar an einen Konflikt anklingt, in Wahrheit aber keinen bringt. Ohne Kampf sagt er den Lüsten des Fleisches ab, als moins de rien (V. 1112). Pauline erscheint ihm nur noch als ein Hindernis zu seinem Glück. V. 1144. Sie steht ihm auf Seiten der Feinde Gottes. Und dieser Gott, wie wird er strafen! Decius und Felix zum Beispiel. Er sonnt sich in diesem heidnischen Hochgefühl der Rache:

> la foudre qui va partir,
> Toute prête à crever la nue,
> Ne peut plus être retenue
> Par l'attente du repentir. 1134

Möchte es ihnen mit ihm gelingen! Er lechzt nach seinem Tode. V. 1139. Auch an geistlichem Hochmut, der sich so oft bei überreligiösen Naturen geltend macht, fehlt es Polyeuct nicht. Deutlich läfst er es seinen vermeintlichen Gegnern fühlen, dafs sie in ihrer Verkennung des Besseren und Höheren tief unter ihm stehen. IV, 2 will er Felix zeigen, wie man leben mufs, nur, meint er, Felix hätte nicht le cœur assez bon, um ihm zu folgen. V. 1520. Es hätte auch keinen Zweck, dafs Felix sich zum Christentum bekehren wollte, er solle nur lieber fortfahren, das Werkzeug seines Glückes zu sein und dann seien auch für ihn ces secrets fâcheux à comprendre, die Gott nur seinen Auserwählten offenbare. V. 1540. Dasselbe hat er IV, 3 schon seiner Gemahlin erklärt:

> que sert de parler de ces trésors cachés
> A des esprits que Dieu n'a pas encor touchés? 1234

Was wir bereits an allen Helden der vorigen Stücke sahen, das bemerken wir auch bei Polyeuct. Er reizt durch seine Reden die Gegner, will sie durch Trotz und Mifsachtung zwingen, seine Henker zu werden und erreicht auch seine Absicht. Die zarte Rücksicht gegen seine Gemahlin, mit der er sich I, 1 einführte, ist IV, 4 beleidigender Kränkung gewichen. Mit der leichtfertigen Bemerkung, dafs Liebe durch Liebe geheilt werden könne und dem schneidenden Hohn, dafs Sever nach seiner Erhöhung nur noch um so begehrenswerter für sie sein müsse, will er sie wie ein Vermächtnis an seinen Nebenbuhler abtreten. Wie Horace dem Curiace und dieser wieder seiner Braut, so ruft auch er seiner Gemahlin zu: je ne vous connais plus. V. 1612. Felix weifs er dadurch in das Herz zu treffen, dafs er ihm zeigt, wie er seine feigen und ehrgeizigen Pläne durchschaut:

Ma perte n'est pour vous qu'un change avantagenx. 1561

So erreicht er, was er will. Er wird zum Tode geführt, ohne unsere Bewunderung mit sich zu nehmen.

Felix.

Felix, dem römischen Statthalter in Melitene, konnte nichts erwünschter sein, als die Verbindung Polyeucts mit seiner Tochter durch die er Fühlung zur Aristokratie des Landes bekam. Ebenso selbstverständlich ist, dafs er als ehrgeiziger Beamter für die feurigen Wünsche eines armen Burschen, der schon in Rom sich um Paulinen bewarb, kein Verständnis hatte. In diesem Punkte denkt er wie der Friedländer hinsichtlich seiner Thekla. Seinen politischen Ehrgeiz wird niemand tadeln, ebensowenig, dafs er nach seiner Tochter Zeugnis ein eifriger Christenverfolger ist. V. 256. Das gehörte zu seinen Amtsobliegenheiten. Da das Verhältnis zwischen ihm und Polyeuct das denkbar beste ist, so könnte Felix ohne Sorgen sein und hoffnungsvoll in die Zukunft blicken, wenn nicht ganz urplötzlich der totgeglaubte erste Bewerber Paulinens als mächtiger Günstling des Kaisers auf dem Plan erschienen wäre. Angeblich um Dankopfer für einen Sieg in Melitene abzuhalten, in Wahrheit aber, wie Felix sofort erkennt, um seine Bewerbung um Paulinen zu erneuern. Jetzt soll also

dem schlauen Statthalter auf einmal zum Unsegen gereichen, was er allen Grund hatte, für einen besonders glücklichen Schachzug zu halten. Der Pomp und Glanz, mit dem Sever auftritt, verwirrt den armen Felix noch ehe er ihn gesehen. Alle Schrecken einer möglichen Rache des abgewiesenen Freiers, der nun vor verschlossene Türen kommt, stehen vor seiner kleinlichen Beamtenseele. Dazu kommt noch der böse Traum seiner Tochter!

Ma fille, que ton songe
En d'étranges frayeurs ainsi que toi me plonge!
Que j'en crains les effets, qui semblent s'approcher! 267

Damit führt er sich I, 4 ein. Er ist aus all seinen Himmeln gestürzt, als er hört, welches Ansehen Sever jetzt beim Kaiser genießt.

O ciel! en quel état ma fortune est réduite! 317

ruft er voller Angst und als ob er als geriebener Staatsmann so etwas hätte voraussehen müssen und den armen Jungen besser auf seinen wahren Wert einschätzen sollen, spricht er sich selbst das Urteil: Mir geschieht ganz recht,

De n'avoir pas aimé la vertu toute nue! 330

und wie um die Schuld von sich abzuwälzen, macht er der Tochter zum Vorwurfe, was ihr ihm gegenüber zum höchsten Lobe gereichen sollte. Er verwünscht ihren Gehorsam.

Ah! Pauline, en effet, tu m'as trop obéi;
Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi.
Que ta rébellion m'eût été favorable!
Qu'elle m'eût garanti d'un état déplorable! 324

Diese Szene wirft das hellste Licht auf seinen Charakter, sodaſs später kaum noch etwas Wesentliches zur Vervollständigung seiner Zeichnung nachzutragen sein wird; denn was er hier der Tochter zumutet, das hofft er auch später vom Schwiegersohn zu erlangen: Eine Infamie. Die Tochter soll sich zur Buhlerin erniedrigen, soll Sever in seinem Interesse durch ihre Liebe ködern:

Si quelque espoir me reste, il n'est plus aujourd'hui
Qu'en l'absolu pouvoir qu'il te donnait sur lui;
Ménage en ma faveur l'amour qui le possède,
Et d'où provient mon mal fais sortir le remède. 338

Dafs dabei für die Tochter nichts zu befürchten ist, darüber ist für ihn ja kein Wort zu verlieren. Ta vertu m'est connue, beschwichtigt er sie und für die anderen Bedenken einer keuschen Frauenseele hat er die bei liebenden Kindern ihre Wirkung nie verfehlende Alternative:

Il faut le voir, ma fille,
Ou tu trahis ton père et toute ta famille. 350

Das Schicksal ist inzwischen geschäftig, ihm in die Hände zu arbeiten. Polyeuct ist Christ geworden und damit seiner Gerichtsbarkeit und dem Tode verfallen. Vor allem Volk und im Beisein des kaiserlichen Günstlings hat er die Opfer gestört, die Götter geschmäht und ihre Statuen gestürzt. Felix ehrgeizige Hoffnung mufs dadurch neue Nahrung bekommen. Aber er liebt den verblendeten Fanatiker, er ist sein Schwiegersohn und er kennt auch die reine Gesinnung seiner Tochter. Das mufs ihn in Konflikt mit seinen Zukunftsplänen bringen! Stratonike berichtet der Tochter, wie er vor Wut gerast und wie Zorn und Mitleid in ihm gekämpft hätten:

Une secrète rage, un excès de colère,
Malgré qui toutefois un reste d'amitié
Montre pour Polyeucte encor quelque pitié. 804

Diesen Konflikt zu verstärken, kommt Pauline mit ihren Tränen, um ihn zur Gnade umzustimmen, ihn zu bitten, dafs nicht auch er zur Erfüllung des Traumes beitragen möchte. Er gedenkt als Beamter zu verfahren, es aber erst einmal mit Milde zu versuchen; vielleicht, dafs Nearchs Tod seine Wirkung getan hat und Polyeuct dazu bestimmt, den Christenglauben wieder abzuschwören. Damit zeigt Felix, dafs er aus seiner reichen Justiz gegen die Sektierer nichts gelernt hat, oder die Milde ist ihm nur der Deckmantel seiner niederen Natur. Auch hier ist die Zeichnung des Charakters unsicher, wie im Anfang die der Pauline. Felix brauchte ja nur auf seinem einseitigen Beamtenstandpunkt, dem gegenüber die Stimme der Natur zu schwach war, fest zu verharren und hätte damit genug Gelegenheit zur Durchführung eines erschütternden Konfliktes geben können. So aber weifs man bei ihm, ganz ähnlich wie bei Augustus nicht recht, auf welchen Ton hin seine Seele in erster Linie abgestimmt ist. Seinem Grundsatz:

Les dieux et l'empereur sont plus que ma famille 930

gegenüber konnten ihn die Bitten der Tochter sehr wohl rühren und es ist eine ungerechtfertigte Härte, wenn er sagt, dafs ihn der Schmerz der Tochter beleidigt. V. 990. Corneille lag aber daran, das Bild eines Hofmannes seiner Zeit zu malen und das verdarb ihm die dramatisch wirksame Anlage dieses Charakters. Felix ist weder ein römischer Senator, noch ein französischer Höfling, wohl aber ein Flickwerk aus beiden geworden. Das Mifstrauen, das er gegen Sever hat, das Auskramen der Praktiken und Kniffe, mit denen er ihn zu überlisten gedenkt, und die ihn doch vor den Ohren dessen, dem er sie zum besten gibt, blamieren, das eigene Geständnis ihrer Niedrigkeit und Feigheit zusammen mit der unbändigen Freude, die er darüber empfindet, wirken ebenso unerfreulich, wie die zerrissene und zerflatterte Zeichnung des Kaisers Augustus im Cinna. Wie weit es mit seiner Hofmannskunst her ist, zeigt Felix V, 2, wo er uns eine Probe davon gibt. Augustus wurde doch wenigstens noch durch die überlegene politische Kunst seiner Gemahlin dazu gebracht, das Gegenteil von dem zu tun, was er sich vorgesetzt; bei Felix ist keinerlei Kunst der Begründung angewandt, seine Bekehrung zu rechtfertigen, die bei Sever doch immerhin vorbereitet wurde.

Die formale Komposition.

Die formale Komposition läfst aufser der im Polyeuct am weitesten durchgeführten Viererbindung (48 % der Verse sind inhaltlich in Gruppen von je vier Versen abtrennbar) kaum mehr als eine Erinnerung an die, namentlich im Horace geübte Kompositionstechnik erkennen. Streng genommen sind es nur zwei Stellen, die das alte Schema a + b + c + b + a aufweisen und zwar, hinsichtlich des Inhaltes ein kleines Stück des Botenberichtes der Stratonike, III, 2, V. 822—862 und ein noch kleineres Stück, V, 3, V. 1592—1607, auch der Verszahl nach: 3 + 4 + 2 + 4 + 3 Verse.

Die Stelle III, 2, V. 822 ff. beginnt wie üblich mit einer kurzen Einleitung:

a)	So etwas sollte man eigentlich nicht erzählen, aber hört!	4	Verse
b)	Die Störung der Opfer und Lästerungen gegen Zeus	15	„
c)	Das Lob Gottes als des alleinigen Herren	11	„
b_1)	Der Vandalismus an Zeus und seinem Opfergerät	10	„
a_1)	Schlufs: Da kommt Felix!	3	„

Die Hauptsache, das laute Bekenntnis für den verbotenen Christengott, steht auch hier wieder als Omphalos in der Mitte und ist von den wörtlichen und tätlichen Beschimpfungen gegen die Heidengötter eingeschlossen. (Die b-Stücke) Einleitung und Schlufs geben den Rahmen für das Ganze ab. (Die a-Stücke.)

Die Stelle V, 3, V. 1592 ff., die auch in der Verszahl Entsprechung zeigt, steht, wie die vorige, mitten in der Szene und ist besonders deswegen erwähnenswert, weil das Hauptmoment, das Neue, was Pauline hier ihrem hartnäckigen Gemahl gegenüber geltend macht, wieder einmal mit der kleinsten Verszahl mitten inne steht.

a)	Warum wirfst Du mir meine Liebe vor?	3 Verse
b)	Welche Kämpfe hat sie mich gekostet!	4 „
c)	Du solltest Dich mir aus Dankbarkeit erhalten!	2 „
b_1)	Bekämpfe auch Du Dein propre sentiment!	4 „
a_1)	Ich bete Dich an, bring mich nicht zur Verzweiflung!	3 „

Man könnte noch ein drittes Stück hinzuziehen, den Monolog Polyeucts IV, 2, der um einen Kern zwei sich entsprechende Schalen hat:

a)	Absage an die irdische Lust . .	V. 1105—1124
b)	Verwünschung des Decius und Felix	„ 1125—1139
a_1)	Absage an die irdische Liebe .	„ 1140—1160

Kompositionell interessant ist auch noch II, 1. Diese Szene besteht aus zwei Hauptteilen; der erste von 42, der zweite von 54 Versen. Jeder dieser Teile weist fünf Abschnitte mit erkennbaren Schlufsstücken auf. Im ersten Teil (V. 365—406) sind sie durch die kurzen refrainartigen Antworten Fabians gekennzeichnet, im zweiten (V. 407—460) durch entsprechende Ausrufe Severs. Die dadurch hervorgehobenen fünf Abschnitte des ersten Teiles schliefsen zweimal mit vous la verrez (V. 373 u. 385), zweimal mit ne la revoyez point! (V. 388 u. 403) und zuletzt mit elle est mariée (V. 406). Die des zweiten Teils in der Mitte dreimal mit dem voir, soupirer und mourir Severs (V. 428, 434, 452), während der erste Abschnitt das mariée Fabians V. 416 aufnimmt und der letzte, V. 460, mit seinem elle aime un autre darauf zurückkommt. Also abermals ein nicht zu verkennender Schematismus, bei dem ebenfalls die Zahl fünf ihre Rolle spielt. Schon in der

vorigen Szene (I, 4) fängt dieses Spiel mit dem Verbum voir an. Felix, der Paulinen die Ankunft Severs meldet, beginnt es mit seinem il vient, tu le vas voir 275, worauf Pauline zweimal entgegnet je ne le verrai point. V. 345 u. 349. Felix 349: il le faut voir! Dann weiter II, 1 Sever: Pourrai je voir Pauline? V. 367 und Fabian: Vous la verrez V. 373. Sever: Je la voie! V. 374. Fabian: Vous la verrez V. 385 und ne la revoyez point V. 388. Sever: Voyons la! V. 397. Fabian: Ne la revoyez point V. 403, mariée V. 406. Sever: mariée! V. 416, je verrai qu'un autre.. V. 422 voyons la V. 427 und sein zweimaliges voir, soupirer, et mourir V. 436 u. 452 und schliefslich je la vois V. 459.

Erklärung einiger sprachlichen Mängel aus der Komposition.

In den Kapiteln über die Komposition der vorigen Stücke haben wir reichlich Gelegenheit gehabt, Fehler im Aufbau und in der organischen Gliederung, ebenso wie andere gröfsere oder kleinere Ungereimtheiten gerade durch den Zwang des Kompositionsschemas zu erklären. Hier mögen einige Tadel Voltaires, die auf den Ausdruck gehen, aus eben diesem Grunde, wenn nicht aufgehoben, so doch für Corneille erklärt werden. In seiner Anmerkung zu V. 1601 mifsbilligt Voltaire das forcer im Verse: Apprends d'elle à forcer ton propre sentiment, den Pauline zu Polyeuct spricht (V, 3) und gibt dafür dompter als das eigentliche Wort. Forcer ist aber wohl absichtlich von Corneille in Korresponsion zu efforts V. 1596 gesetzt: Quels efforts à moi même il a fallu me faire. Es handelt sich hier um die oben erläuterte Übereinstimmung der b-Stücke.

Zu V. 1607, ne déspère pas une âme qui t'adore, bemerkt Voltaire: Comment Pauline peut-elle dire qu'elle adore Polyeucte? Elle lui donne, par devoir et par affection, tout ce que l'autre avait par inclination; mais l'adorer, c'est trop; certainement elle ne l'adore pas. Auch hier sind wir nach allen bisherigen Entdeckungen überzeugt, dafs sich Corneille dessen, was Voltaire tadelt, sehr wohl bewufst war, dafs er sich aber hier, vielleicht durch ein „phonetisches“ Symmetriegefühl verleiten liefs, dem Äufseren das

Innere zu opfern. Mit dem qui t'adore aber kommt er inhaltlich in Übereinstimmung zu dem diesem Stück entsprechenden oberen Abschnitt und besonders zu V. 1594 Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi. Billigerweise hätte Voltaire die so mächtige Liebe dieses Verses auch tadeln müssen. — Wir sind überzeugt, dafs auf diese Weise sich noch eine grofse Anzahl sprachlicher Auffälligkeiten bei Corneille erklären lassen und dafs dadurch mancher harte Tadel Voltaires gemildert werden könnte, in ganz anderer Art, als das La Harpe und Pallissot tun. Doch das ist ein Kapitel für sich, das uns hier zu weit führen würde.

Vergleich des Polyeuct mit seinen Vorgängern.

Das Neue im Polyeuct.

Der Vergleich des Cinna mit seinen Vorgängern hatte uns gezeigt, dafs uns Corneille bis dahin eigentlich nichts Neues bot. Handlung, dramatischer Bau, Charakterzeichnung wiesen so viel Übereinstimmung zu den vorausgegangenen Stücken auf, dafs wir Cinna sogar als Rückschritt in der Kunst des Dichters empfanden. Im Polyeuct ist ja zwar auch dasselbe Thema vom Kampf zwischen Liebe und Pflicht abgehandelt, wie in den übrigen von uns besprochenen Stücken; auch hier haben wir gefunden, dafs der Titelheld nicht der Hauptheld des Dramas ist, sondern abermals ein Weib, das sich, wie die andern auch, in unseliger Doppelstellung befindet. Auch hier sind zwei Themata behandelt, wie vorher, das aber scheint uns der gröfste Fortschritt im Polyeuct zu sein, dafs sie hier enger miteinander verflochten sind und zwar gleich von Anfang an. Wir meinen die Liebes- und die Traumtragödie. Der Traum, der auch in den Horatiern seine Rolle spielt, kommt dort über den Wert eines blofsen Stimmungsfaktors nicht hinaus, während er hier das Stück beherrscht und seine Erfüllung, oder besser seine Beschwörung durch Pauline, sich planmäfsig durch das ganze Stück zieht und den Gang der Handlung bedingt. Mit dieser selbst geht es im Polyeuct viel flotter vorwärts, als in den früheren Stücken. Wie sehr der Dialog an Lebendigkeit gewonnen hat, das zeigt schon der Fortfall der sonst üblichen Monologe und langen Botenreden. Wir haben im Polyeuct nur zwei Monologe von mäfsiger Ausdehnung. III, 1 den der Pauline von 44 Versen und IV, 2 den

Polyeucts von 56 Versen. Die 19 Duologe und 5 Triologe des Stückes haben zusammen nur 15 Partien von über 20 Versen und diese hauptsächlich in den drei letzten Akten in fast steter Steigerung nach dem Ende zu. Wird damit die Verlangsamung der dramatischen Handlung vom III. Akte ab angezeigt, so beweist anderseits die zunehmende Zahl der stychometrischen Verse in den drei ersten Akten (im ersten Akt 8, im zweiten 27, im dritten 25, im vierten 14, im fünften 12) das steigende Tempo nach der Mitte zu. Ebenso ist das der Fall bei den auf mehrere Personen verteilten Versen. Solche zerschnittenen Verse hat Akt I, 15, II, 18, III, 18, IV, 10, V, 9. Diese hierdurch zahlenmäfsig nachgewiesene Verlangsamung des Tempos im zweiten Teil des Dramas kommt auch noch darin zum Ausdruck, dafs das christliche Moment im Stück, das in Polyeuct und Nearch personifiziert erscheint, nach und nach das Traumspiel sowohl, als auch das Liebesspiel absorbiert. Alle Spieler und Gegenspieler werden dadurch von ihrer Bahn abgezogen, in ähnlicher Weise, wie wir dies schon im Cinna gesehen haben, wo die kaiserliche Gnade dieselbe Wirkung ausübte. Diese Resorption des Spieles zeigte sich uns zuerst im Cid, im steten Rückzug der Chimene und im Horace bei der Charakterzeichnung Sabinens, die die gleiche Neigung sich zu verflüchtigen zeigt. Wir können uns dieses Kunstmittel Corneilles nur dadurch erklären, dafs der Dichter, sei es aus religiösen Gründen, sei es durch das feinere Empfinden der Gesellschaft allem zu Kräftigen und Starkem gegenüber veranlafst, immer mehr bemüht war, der Katastrophe den Schrecken zu nehmen und sich damit in Gegensatz zu Shakespeare zu setzen, der für den französischen Geschmack des XVII. Jahrhunderts eine etwas zu grobe Kost gewesen sein mochte.[1])

Ist also die göttliche Gnade, die im Polyeuct schliefslich alles wirkt und umkehrt an und für sich nichts so durchaus Neues bei Corneille, so liegt der grofse Fortschritt dem Cinna gegenüber doch darin, dafs dieses Moment einmal ganz von der Politik, mit der es im Cinna noch verquickt war, befreit

---

[1]) Wie bald nach Shakespeare dies auch in England selbst der Fall gewesen sein mufs, habe ich in einer Abhandlung: Zum Macbeth Shakespeares, Schillers und Davenants in den Neuen Jahrb. f. d. Kl. A. Jahrg. II H. 10 dargetan.

wurde und anderseits darin, dafs es nicht von einem Menschen ausgehend, sondern unmittelbar durch Gott selbst wirkend gezeigt wurde. Die persönliche Gnade Gottes treibt Polyeuct, läfst ihn die Märtyrerpalme erringen und lenkt die Herzen der übrigen so, dafs die Katastrophe vermieden wird. Damit hat sich im unserem Stück das religiöse Moment bis zur Beherrschung des ganzen Stückes ausgewachsen.

Eine gleiche Erhöhung des Problems zeigt auch die Behandlung des Nebenbuhlers im Polyeuct. Wir haben wiederholt gesehen, welche Rolle diese Figur bis jetzt bei Corneille spielte. Im Cid, in den Horatiern, im Cinna kam aber der Dichter damit nicht viel über den blofsen Versuch hinaus; hier jedoch hat diese Rolle konstruktive Bedeutung für das ganze Stück gewonnen. Das Liebesspiel beruht auf dieser Nebenbuhlerschaft. Wie sorgsam die Rolle hier angelegt wurde, zeigt ein kurzer Blick in ihre Entwicklung. I, 3 wird Sever durch den Traum angekündigt, in der nächsten Szene durch den Vater der Geliebten gemeldet. II, 1 kommt Sever selbst, um die zu sehen, die doch für ihn verloren ist und findet auch II, 2 noch Gegenliebe. Das mufs sein Verlangen nach dem Besitz Paulinens wach halten, wennschon das lebendige Pflichtgefühl der Frau jede Hoffnung für den Liebhaber auszuschliefsen scheint. II, 4 wird dem Nebenbuhler dadurch Vorschub geleistet, dafs der Gemahl des geliebten Weibes ohne jede Eifersucht ist. II, 5 betont diese Nebenbuhlerschaft am stärksten; denn dort ist Pauline überzeugt, dafs die Katastrophe aus der Zusammenkunft der beiden Rivalen folgen müsse. III, 5 unterstützt der Vater Paulinens den Nebenbuhler und hofft auf ihn zu Ungunsten seines Schwiegersohnes. IV, 1 tut das in noch stärkerem Mafse Polyeuct selbst. Er läfst ihn in das Gefängnis holen, um ihm in der vierten Szene sein Weib abzutreten. Dieser Cession folgt denn auch IV, 5 die erneute Werbung des Nebenbuhlers zusammen mit seiner endgültigen Zurückweisung durch Paulinen. IV, 6 bringt den freiwilligen Verzicht Severs und seinen hochherzigen Entschlufs, dem Rivalen zu helfen und damit ist dieses Spiel zu seinem Ende gekommen. V, 3 mit seiner erneuten Aufforderung Polyeucts an den Nebenbuhler, sein Weib heimzuführen, ist nur ein Nachklang und kein Weiterführen des Motivs.

Auch sonst noch läſst sich die Erhöhung der Probleme im Polyeuct nachweisen. Waren es im Cid und im Cinna rein akademische Fragen, die auch akademisch abgehandelt wurden, so begegnen wir im Polyeuct doch einer Frage, mit der in einer späteren Zeit eine reiche dramatische und novellistische Literatur zusammenhing. Der Frage nämlich, wie sich die verheiratete Frau ihrem Liebhaber gegenüber zu verhalten hat und der damit zusammenhängenden von der Heiligkeit der Ehe. Sie wird hier in idealer Weise gelöst. Wir werden nicht mehr mit Stilübungen über künstlich aufgeworfene Themen gelangweilt, wie im Cid und im Horace, hier hören wir wirklich, wenn auch noch nicht den Ton des Herzens, der allein die Musik in dieser Kunst macht, so doch die Stimme des Gewissens, von dessen Integrität nicht zum wenigsten das Wohl und Wehe einer Nation abhängt. Ob Chimene schlieſslich ihren Rodrigo heiratet oder nicht, das konnte nur eine müſsige Gesellschaft interessieren, ob Monarchie oder Republik das Bessere ist, davon hängt im Grunde wenig für den Charakter und das Glück der Menschen ab; ob aber Pauline den verrät, dem sie Treue bis über das Grab hinaus geschworen hat, oder nicht, das ist eine Frage von einschneidender Bedeutung, auch im Leben eines ganzen Volkes. Für die französische Frau war diese Frage noch um so bedeutsamer, als damit der Gehorsam in den Willen des Vaters verbunden war, der sie zwang, auch gegen ihre Neigung zu heiraten. Dieser doppelte Gehorsam gegen die Pflicht ist der rote Faden, der sich durch das ganze Stück zieht. Wie kleinlich nimmt sich dagegen in den vorigen Stücken die Verherrlichung der kindlichen Pietät aus, die ihre heiligste Aufgabe in der Betreibung der Blutrache fand. Dieser ausgetretene Weg ist im Polyeuct vollständig verlassen und ein höher gelegener eingeschlagen, dessen stufenweises Ansteigen auch sonst noch zu verfolgen ist: Im Cid sagt Rodrigo noch: Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse V. 342; im Horace begründet Curiace seine anscheinende Lieblosigkeit gegen die Braut schon damit, daſs er V. 562 sagt: Avant que d'être à vous, je suis â mon pays und Ähnliches läſst sich auch von Emilie im Cinna sagen, die vor allem erst einmal Römerin ist, ehe sie Cinna angehört. V. 1047 f. Im Polyeuct endlich führt

Nearch I, 1 dem zaudernden Freunde gegenüber aus, dafs man Gott zu Liebe Gut, Weib und Blut opfern müsse. Bei diesem höheren Fluge sind denn auch all jene kleinlichen und künstlich zurecht gemachten Antithesen und künstlich tragischen Komplikationen, die in den früheren Stücken eine so grofse Rolle spielten, weggefallen. Wird auch noch im Polyeuct viel räsonniert, so tritt uns hier doch nicht so wie früher auf Schritt und Tritt der Beleg für den Satz in den Weg: cogito, ergo sum.

Altbekanntes.

Neben diesem Neuen stofsen wir aber doch, ganz abgesehen von der blofsen Diktion, die stets al fresco malt, fast in jedem Akt auf die in den vorausgehenden Kapiteln erläuterten Eigentümlichkeiten Corneillescher Manier. Die früheren Stücke werfen so viele Reflexe in den Polyeuct hinüber, bieten so viel offenes und verstecktes Material zu seinem Aufbau, dafs man auch hier wieder seinen Corneille erkennt, wie man etwa einen Peter Cornelius oder Piloty erkennt. Ganz besonders ist es wieder Horace, an den wir erinnert werden und deshalb wollen wir zuerst einen Blick auf IV, 3 werfen, das Gegenstück zu Horac II, 5. In beiden Szenen handelt es sich darum, dafs der Mann durch die Frau vom Wege der Pflicht abgebracht werden soll. Dabei wird von Seiten der Frauen mit gleichen Mitteln gearbeitet, von Seiten der Männer in gleicher Weise auf die höhere Pflicht verwiesen. Der grofse Unterschied liegt aber darin, in welchem Sinne dies geschieht. Curiace flucht auf das Schicksal, ist voller Hafs gegen sein Ansehen, das ihn zum Vorkämpfer seines Landes bestimmt, ja er wird zum Lästerer an der Gottheit, die das zugibt. Polyeuct dagegen ist, wie wir sahen, zwar noch nicht ganz frei von dem ungestümen Heidentum, das auch Curiace anhaftet, steht aber doch hoch über ihn. Auch er hat Ehrgeiz wie dieser, mais plus noble et plus belle, V. 1191 und was ist ihm das irdische Leben und die irdische Liebe gegen Gott? Ehre und Gröfse, auf die Horace und Curiace alles setzen, ist für Polyeuct vergänglich, il en veut une immortelle V. 1192. Auch er weifs, was man dem König und dem Vaterlande schuldig ist, wie Curiace, aber Gott ist man mehr schuldig. V. 1206 ff. Dort

das Auflehnen gegen Gott und die Welt, hier das höchste Glück in der Erfüllung des höchsten Willens. Was Curiace von sich sagt, daſs plus je suis votre amant, moins je suis Curiace V. 584, das fühlt auch Polyeuct und bittet deshalb in der Szene vorher den Himmel, ihn stark zu machen gegen die drohende Versuchung durch sein Weib. Curiace wie Polyeucts Herz wird durch die Bitten der Brant und Gemahlin gerührt und beide entziehen sich diesem gefährlichen Einfluſs dadurch, daſs sie das Weib von sich stoſsen. Also hier wie dort derselbe Leisten, nur daſs im Polyeuct feineres Leder darüber gezogen ist.

Lehrreich ist in dieser Beziehung auch ein Vergleich der Träume. Hor. I, 2 und Pol. I, 3. Beiden geht die der Exposition dienende Erzählung einer weiter zurückliegenden Verlobungsgeschichte voraus, der die Erzählung des Traumes folgt. Im Polyeuct ist technisch insofern ein Fortschritt zu erkennen, als dort die Traumerzählung dramatischer ist, als im Horace. Das 60 Verse enthaltende Traumstück der Camilla ist im Polyeuct so zerlegt, daſs die Vertraute die Erzählung ihrer Herrin öfter unterbricht und einzelne Angaben, z. B. über Sever, selbständig ergänzt und fortführt. Der kurze Traum im Horace, dem ein doppelsinniges Orakel vorausgeht, ist im Polyeuct viel weiter ausgesponnen und kann dort als Disposition für die Entwicklung des ganzen Stückes angesehen werden. Beide Frauen sehen ihr Schicksal voraus. An Camilla erfüllt es sich in tragischer Weise, bei Paulinen wendet es sich vor der Katastrophe, die ihr droht. An dramatischer Lebendigkeit hat demnach Polyeuct dem Horace gegenüber gewonnen, an tragischer Kraft aber eingebüſst.

Im Horace schlieſst Camilla ihre Traumerzählung mit dem Hinweis auf die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe. V. 230. Diese Hoffnungslosigkeit zeigt Pauline auch ihrem Geliebten Sever. V. 1345 ff. Sie könne keinem Manne angehören, meint sie, der auf irgend eine Weise den Tod ihres Gemahls verschuldet hat. Im Cid muſs uns dasselbe Prinzip an dem schlieſslich guten Ausgang des Stückes zweifeln lassen; ein Hauptgedanke des Dramas ist es dort jedenfalls auch. Galt das übereinstimmend für die Heldinnen der Stücke, so zeigen auch die Helden hinsichtlich ihres Ausganges Über-

einstimmung. Im Cid kann sich die Rache an Rodrigo wegen seines Maurensieges nicht erfüllen, an Horace nicht wegen seines Albanersieges, an Cinna nicht wegen der Gnade des Augustus und bei Polyeuct kann die Gnade nicht wirken wegen seines eigenen Todesverlangens. In allen vier Stücken also kann die Handlung nicht zu dem ihr gesetzten Ziel kommen, bringt sich der Dichter selbst um die schönste Frucht seiner Muse. Auch darin macht Polyeuct keine Ausnahme, dafs nicht auch bei ihm die Wendung durch wunderbare Fügung erfolgte. In den beiden ersten Stücken vergewaltigte der König den natur- oder eigentlich kunstgemäfsen Verlauf der Handlung; im Cinna und Polyeuct geschehen Wunder. Emiliens Bekehrung und die höhere der Pauline sind Wunderwirkungen. Auch die beiden anderen Beeinflussungen sind nur Vorstufen dazu; denn ob nun ein König oder ein Gott aus der Maschine kommt, ist schliefslich gleichgültig; dazu haben wir bei der Besprechung der betreffenden Stücke gezeigt, dafs von Don Fernando an die Könige an Ansehen gewinnen und dafs Augustus mit seinem göttlichen Gnadenakt sich dem König des Himmels im Polyeuct nähert, ist wohl zuzugeben. Also haben wir auch hier nur die stufenweise Weiterentwicklung einer Rolle.

Wie beschränkt aber Corneille in seinen technischen Mitteln auch im Polyeuct noch blieb, zeigt ein Vergleich der beiden Liebesduette, Pol. II, 2 und Cid III, 4. Schon die elegische Stimmung, die in beiden herrscht und ihr tränenfeuchter Ausgang ist für beide charakteristisch. Paulinens Entschuldigung:

> Depuis qu'un vrai mérite a pu nous enflammer,
> Sa présence toujours a droit de nous charmer. 616

war schon die Devise für die Vorgänge im Cid. So könnte Chimene auch sprechen. Im Cid wie im Polyeuct gesteht man sich in diesen Szenen seine Liebe, trotz der unerwartet eingetretenen Ereignisse, die ein Liebesgeständnis eigentlich verbieten. Im Cid betont Rodrigo, ebenso wie Pauline im Polyeuct, dafs er getan hätte, was er mufste und dafs ein grausames Geschick ihn zu dem gezwungen, wogegen sich sein Herz sträubte. cf. Cid V. 878 ff. bes. V. 900 und Pol. V. 471 ff. Beide Liebespaare feuern einander auf gleiche Weise an, ihre

'flicht zu tun. Im Cid ist Rodrigo das Muster, dem Chimene ich gezwungen sieht nachzueifern, V. 911 ff., im Polyeuct macht ich umgekehrt Pauline zum Vorbild für Sever. V. 551 ff. An eiden Stellen schliefslich die dringende Bitte der Frauen an ıre Liebhaber, sie zu verlassen, an beiden der lebensmüde ıbschied der Helden. Weitere Anklänge ergeben sich, wenn ıan beide Szenen nacheinander liest. So erinnern im beonderen Pol. 471 ff. und 513 ff. an Cid 917 ff.

Auch bei der Konstruktion der Rechtfertigungsszene, Pol. ', 4, hat dasselbe Lehrgerüst gestanden, wie bei Hor. IV, 6. n Polyeuct rechtfertigt sich Felix seines Verwandtenmordes 'egen erst vor seinem militärischen Begleiter. Dasselbe tut ıch der Verwandtenmörder Horace. Er wie Felix ist durch ie ,Blasphemieen' seines Opfers gereizt worden und beide heben ıs ausdrücklich zu ihrer Entschuldigung hervor. cf. Pol. . 1696 ff. Hor. V. 1328 ff. Dort nur gingen die Schmähungen ›gen das Vaterland, hier gegen die Götter. Die nächsten eiden Szenen bringen hier wie dort die Absage der Frauen ı die Täter. Pauline beklagt die Barbarei des Vaters, wie abine die des Gemahls, fordert wie sie den Mörder auf, sie ı töten, weist wie diese darauf hin, dafs ihr Verbrechen ısselbe sei, wie das soeben mit dem Tode bestrafte:

> Joins Sabine à Camille, et ta femme à ta sœur;
> Nos crimes sont pareils, ainsi que nos misères, 1343

eht Sabine,

> Joins ta fille à ton gendre; ose: que tardes-tu?
> Tu vois le même crime, ou la même vertu:
> Ta barbarie en elle a les mêmes matières 1723

edrängt Pauline den Vater. Wie Sabine auf die alte Römerıgend verzichtet, V. 1368, so Pauline auf den alten Götterlauben V. 1739 ff. und wie Sabine in Liebe zum Gemahl fleht, r möge um des Mitleids willen und aus Gnaden ihr den Tod eben, der nur Süfses für sie hätte, V. 1389, so verlangt auch 'auline von Felix:

> Affermis par ma mort ta fortune et la mienne. 1744

ꞌeide erreichen nicht um was sie bitten und beide werden uch nicht unglücklich dadurch. — Auch noch die folgenden zenen, Pol. V, 6 u. Hor. V, 1 benutzen dasselbe Anschlufsgeleis

an das Vorhergehende. Im Polyeuct sind die Anklagen gegen den Mörder mit Paulinens Vorwürfen V, 5 noch nicht erschöpft; Sz. 6 erscheint erst noch Sever, um auch seinerseits den unnatürlichen Vater zu verwünschen. Dieselbe Verstärkung erfährt Hor. IV, 7 durch die folgende Szene V, 1, wo der alte Horace dem unnatürlichen Sohn vorhält, daſs er sich diese Schande hätte sparen können. Also in beiden Stücken drei aufeinanderfolgende Szenen mit je einer Zurückweisung der Untat und zwar jedesmal so, daſs die Frauen in der Mitte stehen.

Wir sehen, was Voltaire zu Pol. I, 1 bemerkt: Il faut convenir pourtant qu'un connaisseur reconnaîtra toujours le même fonds de style dans les pièces de Corneille qui paraissent le plus diversement écrites: c'est en effet le même tour dans les phrases, toujours un peu de raisonnement dans la passion, toujours des maximes détachées, toujours des pensées retournées en plus d'une manière. C'est le style de Rotrou, avec plus de force, d'élégance et de richesse. La manière du peintre est visible, quelque sujet que traite son pinceau, gilt auch für die ganze dramatische Technik Corneilles.

Schluſsbetrachtung.

Lernten wir nun zwar aus unseren Kompositionsstudien nicht viel über das Wesen der Meistertragödie, so haben sie uns doch ein selten getreues Bild der schöpferischen Tätigkeit eines Dichters gegeben. Dabei haben wir den Vorteil gehabt, daſs die hier besprochenen Meisterwerke Corneilles wegen ihrer ununterbrochenen Aufeinanderfolge auch ein zusammenhängendes Bild seiner künstlerischen Entwicklung boten. Da aber Corneilles Ruhm mit ihnen ihren Höhe- und Endpunkt erreicht, so muſs mit dem Urteil über diese vier Werke auch das Urteil über Corneille als Dichter abgeschlossen sein. Fassen wir deshalb kurz zusammen, was wir aus den vorstehenden Analysen zur Beurteilung Corneilles gewonnen haben.

Wir sahen zuerst, daſs die Quellen, aus denen Corneille schöpfte, von Stück zu Stück weniger Bedeutung für den Dichter hatten. Benutzte er im Cid noch das abgeschlossene Kunstwerk eines Fremden, das er auf seine Art selbständig

bearbeitete, so wandte er sich vom Horace ab historischen Quellen zu mit immer dürftigerer Ausnutzung ihres Inhaltes. Im Polyeuct ist kaum mehr als eine stoffliche Anlehnung an die Vorlage erkennbar. Dann hatte, vom Cid abgesehen, die Quelle keinen Einfluſs auf eine besonders geartete künstlerische Tätigkeit gehabt, denn Corneille hantierte mit einer kleinen Anzahl von fertigen Figuren, die zwar in ihrer Charakterzeichnung von Stück zu Stück höher entwickelt werden, die sich im übrigen aber nicht viel um die besonderen Umstände der Handlung kümmern. Wie die gröſste Zahl der Dramatiker vor und neben ihm, wählte auch Corneille seinen Stoff einer bestimmten Form zu Gefallen. Schon aus diesem Grunde konnte es zu einer organischen Gesamtentwicklung bei ihm nicht kommen, ebensowenig wie zu einem harmonischen Eindruck des Ganzen.

Was dann zweitens die Handlung betrifft, die künstlerische Erhebung der quellenmäſsigen Begebenheit und ihr unwiderstehlicher Zug nach der Katastrophe hin, so zeichnet dieser bedeutendste künstlerische Willensakt, wenn man von den Horatiern absieht, Corneille am wenigsten aus. Scaligers und Ronsards Vorschriften folgend, kam er über den mittelalterlichen Aufbau der Handlung und ihre lehrhafte Tendenz nicht hinaus. Künstlerisch hatte er sie nur insofern gehoben, als er bestrebt war, eine Idee mit ihr zu verbinden. Das ist ihm aber, wie wir sahen, nur in den Horatiern gelungen. In den übrigen Stücken werden Gedanken entwickelt und was man etwa von einer Idee aus Cinna herauslesen könnte (cf. S. 155), das ist nicht tragisch gestaltet worden. Wie nebensächlich bei Corneille die Handlung noch ist, das hat uns am besten die anorganische Gliederung seiner Stücke gezeigt, die nach Prinzipien vorgenommen wurde, die mit dem Wesen seiner Kunst nichts zu tun haben. In der Suivante hat jeder Akt 340 Verse. Die annähernd gleiche Aktlänge, auch der von uns untersuchten Stücke, nahm Voltaire als Erklärungsgrund für die überflüssigen Szenen des zweiten Aktes im Cinna an. Hier wie anderswo erkannten wir indessen, daſs diese von uns Füllszenen und Füllfiguren genannten Überschüsse ihr Dasein dem architektonischen Prinzip des Aufbaues verdanken, bei dem sich der Dichter verleiten lieſs,

durch malerische Mittel zu wirken, wie durch Symmetrie und widergleiche Entsprechung der Teile. Die Kapitel über die formale Komposition haben uns dann gezeigt, wie dieses Wirtschaften mit Lineal und Zirkel zur Befolgung eines fünfteiligen Schemas führte. Diese Spielerei nahm im Cid ihren Anfang und wurde in den Horatiern zur Virtuosität ausgebildet. Im Cinna liefs sie nach und im Polyeuct, wo der Dialog die übrigen Stücke an Lebendigkeit bei weitem übertrifft, konnten wir die letzten Spuren davon erkennen. Corneille mochte gefühlt haben, dafs mit blofs künstlicher Ausgestaltung der äufseren Form, seiner Kunst nicht gedient ist, zumal wenn diese Form mit dem Inhalte nichts zu tun hat. Hat Corneille also die prinziplose äufsere Form des mittelalterlichen Dramas damit nicht überwunden, so ist ihm dies noch weniger hinsichtlich der von den Moralitäten her bekannten Doppelteilung der Handlung gelungen. Auch Corneille kam über dem ewigen Gegenüber von Tugend und Laster, Gut und Böse und dem steten Für und Wider der Betrachtung mit all ihrem rhetorischen Aufputz nicht zu einer geschlossenen Entwicklung der Handlung. Deshalb konnte auch von einer Katastrophe bei ihm nicht die Rede sein. Mit der einen Ausnahme der Horatier ist Corneille sichtlich bemüht, seinen Stücken einen guten Ausgang zu sichern. Es ist, als ob er nach den Horatiern einen Schrecken vor seiner eigenen Kühnheit bekommen hätte. Schnell verläfst er den rechten Weg, der ihn hätte zur wahren Tragödie führen können und kehrt zur Tragikomödie seiner Vorgänger und zur Wundertechnik der Moralitäten zurück; begeht also als Künstler Selbstmord. Dieses geflissentliche Ausweichen vor der Katastrophe hatte zur Folge, dafs sich der Gang seiner Stücke nach dem Ende zu verlangsamt. Überall fanden wir die Handlung im aufsteigenden Teil straffer als im fallenden; die Art aber, wie Aufbau und Abstieg bewirkt wurden, der eines Additions- und Subtraktionsexempels ähnlich; so nämlich, dafs mit der Hinzufügung oder Wegnahme von Spielern oder Umständen gerechnet wurde und nicht mit dem Wachsen und dem Überschlag innerer Kräfte, die zu ihrer eigenen Vernichtung führen. Deshalb wird auch vermieden, die Personen in Lagen zu bringen, in denen etwas Plötzliches und Unerwartetes auf sie einstürmt. Wie ein

Chemiker, der einen Stoff untersucht und zu diesem Zwecke immer neue Reagentien an ihn heranbringt, so verfährt auch Corneille mit seinen Charakteren. Er stellt Möglichkeiten auf und erschöpft eine nach der anderen, bis nichts mehr übrig bleibt. Dann erfolgt der Umschlag. Das ist besonders deutlich im Polyeuct zu erkennen.

Damit sind wir zum dritten Punkt unserer Untersuchungen gekommen, zu den Charakteren. Wir erkannten sie als fertige Bühnentypen, die vom Cid her auf ihre Wirkung erprobt waren. Sie wurden in die Begebenheit oder Handlung hineingestellt, wie die von zweiter Hand herrührende figürliche Staffage einer grofsen Anzahl von Landschaften zeitgenössischer Künstler. Der König und Held, die Geliebte mit ihren Vertrauten, die Nebenbuhler kehren immer wieder, wennschon von Stück zu Stück fortschreitend in immer verfeinerter und erhobener Bearbeitung. Hier steht Corneille hoch über seinen Vorgängern und Zeitgenossen und unterscheidet sich von ihnen etwa so, wie sich Michel Angelo von seiner Umgebung unterscheidet. Corneilles Figuren haben in dieser Hinsicht auch mehr Barockcharakter als dafs sie, wie man annimmt, romantisch wären. Ihre riesenhaften Leiber werfen schwere Schlagschatten auf ihren Hintergrund, der noch dazu durch die Kontrastfiguren extra für sie zurechtgemacht wurde. Wie bei Michel Angelo aber hindert sie diese Überfülle am Vollbringen dessen, was sie tun sollten. Sie versprechen mehr, als sie halten. Das Lob, dessen sich die Charaktere Corneilles, ihrer naturgetreuen Zeichnung wegen, besonders bei französischen Literarhistorikern zu erfreuen haben, will uns deshalb übertrieben erscheinen und wären sie wirklich streng nach der Natur gehalten, so läge ja eben darin der Tadel, dafs sie an Kunst verloren, was sie an Natur gewannen. Naturwahr und kunstwahr sind eben zwei verschiedene Dinge. An der Verkennung dieser Tatsache leidet ja auch zum gröfsten Teil unsere moderne Kunst und nicht zum wenigsten das moderne Drama. — Da es hauptsächlich malerische Mittel waren, mit denen Corneille zu wirken versuchte, streifte er so oft dicht an der Groteske und Karikatur vorbei, besonders in seinen Frauengestalten, die diese Stücke auf Kosten der männlichen beherrschen. Alle werden sie von der Liebe getrieben und doch

hat keine einzige unsere volle Sympathie, ja sie verlieren sie vom Cid nach dem Polyeuct zu in immer stärkerem Maſse. Emilien ist die Liebe nur Zweck und Pauline bedarf ihrer überhaupt nicht. Dabei ist die Charakteristik nicht die echte, die sich in des Menschen Tun und Lassen offenbart, sondern die, die uns das Wesen einer Person mit vielen hochtönenden Worten über Pflicht und Liebe, Patriotismus und Heldentum aufdringlich näher bringen will. Der Nachdruck liegt auch stets auf den Begriffen, die durch die Personen vertreten werden, nicht aber auf der Person selber, die uns fern bleibt. Daſs Corneille ernstlich bemüht war, seine Figuren psychologisch zu vertiefen, beweist vornehmlich das Thema seiner dritten Akte, wo mit Ausnahme des Polyeuct innere Konflikte in breitester Weise geschildert werden.

Wegen der Ähnlichkeit der Typen und Themen gleichen sich auch die Konflikte. Jede Figur hat dabei ihren eigenen, der nur einmal, bei Camilla, aus dem blinden Zug ihres Wesens stammt und der auch zur Katastrophe des ganzen Stückes wird. Sonst aber wirken die verschiedenen Einzelkonflikte nicht zur Schaffung eines Gesamtkonfliktes für das ganze Stück. Die Handlung folgt nicht aus der Beschaffenheit der Charaktere, deren Entwicklung mit der Konstruktion der Handlung nicht Schritt hält. So kommt es nie zur künstlerischen Harmonie eines vollendeten Kunstwerkes bei Corneille.

Wiederum ist aber nicht zu leugnen, daſs man bei ihrer Vorführung unter dem Eindruck einer groſsen künstlerischen Wirkung steht. Sie kommt von der in damaliger Zeit noch nie gehörten Vollendung der Sprache, beruht in dem meisterhaft oratorischen Pomp und Pathos, mit dem sie vorgetragen wurde und wirkt weiter in der geistreichen Art, wie sie zur disputationsmäſsigen Behandlung gesellschaftlicher und politischer Fragen benutzt wurde. Das erklärt ihren ungeheueren Beifall umsomehr, als auch die faſsliche Art der von Corneille geübten strophischen Bindung und die symmetrische Anlage der Teile und des Ganzen dem Gedächtnis zu Hilfe kam, ebenso wie die in den einzelnen Stücken wiederkehrenden Figuren und Motive.

In all den hier geschilderten Vorzügen und Schwächen ist Corneille so durchaus Franzose des XVII. Jahrhunderts,

dafs wir denen nicht beipflichten können, die da meinen, Corneille habe etwas von einem Spanier an sich, sei „ein in der Bretagne geborener Spanier“ (Schlegel). Das, was spanische Kunstwerke auszeichnet, Feuer und religiöse Begeisterung, fehlt Corneille vollständig. Er war in erster Linie Jurist und kühler Verstandesmensch. Als Mensch voller Selbstgefühl und noblesse d'âme, als Künstler aber ohne Selbsterkenntnis und bahnbrechende Schöpferkraft. Man kann ihm nahezu alles nachrechnen. Von der Sprache abgesehen, findet sich in seinen Werken nirgends der aller Berechnung spottende Hauch des Genius.

Viel lesen wir über ihn selbst aus seinen Meisterwerken nicht heraus, ganz leer aber gehen wir auf der Suche nach seiner Person doch nicht aus. Als Dichter der Fronde schildert er uns auch ein Stück seines eigenen rebellischen Herzens. Auch er lehnt sich gegen bestehende Zustände auf, gegen die zu langsame Justiz z. B. (Cid III, 2), auch er billigt das verbotene Duell und die Zeichnung seiner Königsfiguren beweist nicht gerade hohe Achtung vor der königlichen Macht (cf. Cid III, 2. 380), wenn er auch nach und nach seine Ansicht in diesem Punkt ändert. Ebenso demokratisch denkt er über die Schranke, die die Hochgeborenen von den Niederen abschliefst. Nach seiner Meinung ist der Held sehr wohl berechtigt, das Auge zu einem königlichen Weibe zu erheben und diese Ansicht läfst er bezeichnenderweise durch die Infantin selber vertreten. Die Liebe aber hat Corneille ebensowenig gekannt wie seine Heldinnen.

Auch hinsichtlich seines religiösen Gefühles geben uns die hier besprochenen Stücke einigen Aufschlufs. Wir sahen, dafs Corneille religiösen Dingen von Stück zu Stück mehr Raum gewährte. Im Polyeuct ist nach Schlegel mehr gläubige Ehrerbietung, als innige Begeisterung für die Religion. Die Wunder der Gnade sind nach ihm mehr behauptet, als mit geheimnisvoller Erleuchtung begriffen. Das mag sein, jedenfalls sprechen die von uns angestellten Vergleiche für ein zunehmendes Interesse an religiösen Dingen. Vor allem aber weist der milde und versöhnliche Abschlufs seiner Stücke auf eine friedlich fromme Natur, der alle Gewalttat unsympathisch war, selbst wenn sie hinter der Szene begangen wurde. Damit befand

er sich sicher im Gegensatz zum Geschmack des grofse Publikums, der darin mifsleitet war. Aber bessere Sitte bahnten sich an, und dazu hat auch Corneille mit seinen Werke einen guten Teil beigetragen. Die Franzosen haben es ih reichlich gelohnt und hüten seinen Ruhm wie ein National heiligtum. Sie ehren sich damit nur selbst, und wären Tra gödien dazu da, als Plutarch zu dienen, aus dem man de Jugend von grofsen Männern vorlesen könnte, um sie auc ihrerseits zu Heldentaten anzuspornen, dann verdiente Corneill auch in unseren Schulen zum festen Bestandteil der fremd sprachlichen Lektüre zu gehören. Was hat aber von seine Stücken noch Wert für die Schule? Die Ansichten der Lite raturhistoriker über das beste Werk Corneilles gehen aus einander. Nach unseren Untersuchungen hat sich ergeben dafs Corneille eigentlich nur ein Stück geschrieben hat, di Horatier, zu denen sein Cid die Vorstufe war. Die Horatie allein würden genügen, ihm die Stellung zu sichern, die e in der französischen Literaturgeschichte einnimmt. Man wir der literarhistorischen Bedeutung des Cid wegen und auch un des Herderschen Cids willen nicht gut um die Lektüre diese Stückes herumkommen, auch auf höheren Töchterschulen gege die Lektüre des Polyeuct nichts einwenden können, den Cinna aber sollte man vom Kanon absetzen und Horace vor allen anderen bevorzugen; er gibt uns Corneille als Tragöden.

II. TEIL

TEXTPROBEN



Textproben zum Horace.

Akt I, Szene 1.

Sab. Approuvez ma faiblesse, et souffrez ma douleur;
Elle n'est que trop juste en un si grand malheur:
Si près de voir sur soi fondre de tels orages,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages; (941)
Et l'esprit le plus mâle et le moins abattu 5
Ne saurait sans désordre exercer sa vertu. (457)
Quoique le mien s'étonne à ces rudes alarmes,
Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mes larmes,
Et parmi les soupirs qu'il pousse vers les cieux,
Ma constance du moins règne encor sur mes yeux. 10
Quand on arrête là les déplaisirs d'une âme,
Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme;
Commander à ses pleurs en cette extrémité,
C'est montrer, pour le sexe, assez de fermeté.

Jul. C'en est peut-être assez pour une âme commune 15 (435)
Qui du moindre péril se fait une infortune;
Mais de cette faiblesse un grand cœur est honteux;
Il ose espérer tout dans un succès douteux. (380)
Les deux camps sont rangés au pied de nos murailles;
Mais Rome ignore encor comme on perd des batailles. 20
Loin de trembler pour elle, il lui faut applaudir:
Puisqu'elle va combattre, elle va s'agrandir.
Bannissez, bannissez une frayeur si vaine,
Et concevez des vœux dignes d'une Romaine. (483)

Sab. *Je suis Romaine, hélas! puisqu' Horace est Romain;* 25
J'en ai reçu le titre en recevant sa main;
Mais ce nœud me tiendrait en esclave enchaînée,
S'il m'empêchait de voir en quels lieux je suis née.
Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe, mon cher pays, et *mon premier amour;* 30 (562)

Lorsqu' entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre, (35)
Mes trois frères dans l'une, et mon mari dans l'autre,
Puis-je former des vœux, et sans impiété
Importuner le ciel pour ta félicité?
Je sais que ton État, encore en sa naissance,
Ne saurait sans la guerre affermir sa puissance; 40
Je sais qu'il doit s'accroître, et que tes grands destins
Ne le borneront pas chez les peuples latins;
Que les dieux t'ont promis l'empire de la terre,
Et que tu n'en peux voir l'effet que par la guerre:

Bien loin de m'opposer à cette noble ardeur 45
Qui suit l'arrêt des dieux et court à ta grandeur,
Je voudrais déjà voir tes troupes couronnées
D'un pas victorieux franchir les Pyrénées.
Va jusqu'en l'Orient pousser tes bataillons;
Va sur les bords du Rhin planter tes pavillons; 50
Fais trembler sous tes pas les colonnes d'Hercule,
Mais *respecte une ville à qui tu dois Romule.*
Ingrate, souviens-toi que du saug de ses rois
Tu tiens ton nom, tes murs, et tes premières lois.
Albe est ton origine; arrête, et considère 55
Que *tu portes le fer dans le sein de ta mère,*
Tourne ailleurs les efforts de tes bras triomphants;
Sa joie éclatera dans l'heur des ses enfants
Et se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle. 60

Jul. Ce discours me surprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre son peuple armé nos combattants,
Je vous ai vu pour elle autant d'indifférence
Que si d'un sang romain vous aviez pris naissance.
J'admirais la vertu qui réduisait en vous 65
Vos plus chers intérêts à ceux de votre époux;
Et je vous consolais au milieu de vos plaintes,
Comme si notre Rome eût fait toutes vos craintes.

Sab. Tant qu'on ne s'est choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas, 70
Tant qu'un espoir de paix a pu flatter ma peine,
Oui, j'ai fait vanité d'être toute Romaine.
Si j'ai vu Rome heureuse avec quelque regret,
Soudain j'ai condamné ce mouvement secret;
Et si j'ai ressenti, dans ses destins contraires, 75

Quelque maligne joie en faveur de mes frères,
Soudain, pour l'étouffer, rappelant ma raison,
J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maison.

Mais aujourd'hui qu'il faut que l'une ou l'autre tombe,
Qu'Albe devienne esclave, ou que Rome succombe, 80
Et qu'après la bataille il ne demeure plus
Ni d'obstacle aux vainqueurs, ni d'espoir aux vaincus,
J'aurais pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvais encore être toute Romaine,
Et si je demandais votre triomphe aux Dieux, 85
Au prix de tant de sang qni m'est si précieux.
Je m'attache un peu moins aux intérêts d'un homme:
Je ne suis point pour Albe, et ne suis plus pour Rome;
Je crains pour l'une et l'autre en ce dernier effort,
Et serai du parti qu'affligera le sort. 90
Égale à tous les deux jusques à la victoire,
Je prendrai part aux maux sans en prendre à la gloire;
Et je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus, et ma haine aux vainqueurs. (653)

Jul. Qu'on voit naître souvent de pareilles traverses! 95
En des esprits divers, des passions diverses!
Et qu'à nos yeux *Camille agit bien autrement*!
Son frère est votre époux, le vôtre est son amant;
Mais elle voit d'un œil bien différent du vôtre
Son sang dans une armée, et son amour dans l'autre. 100
Lorsque vous conserviez un esprit tout Romain,
Le sien irrésolu, le sien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage,
De tous les deux partis détestait l'avantage,
Au malheur des vaincus donnait toujours ses pleurs, 105
Et nourrissait ainsi d'éternelles douleurs.
Mais hier, quand elle sut qn'on avait pris journée,
Et qu'enfin la bataille allait être donnée,
Une soudaine joie éclatant sur son front . . .

Sab. Ah! que je crains, Julie, un changement si prompt! 110
Hier dans sa belle humeur elle entretint Valère!
Pour ce rival, sans daute, elle quitte mon frère;
Son esprit, ébranlé par les objets présents,
Ne trouve point d'absent aimable après deux ans.
Mais excusez l'ardeur d'une amour fraternelle; 115
Le soin que j'ai de lui me fait craindre tout d'elle;
Je forme des soupçons d'un trop léger sujet:
Près d'un jour si funeste on change peu d'objet. (1232)
Les âmes rarement sont de nouveau blessées;

Et dans un si grand trouble on a d'autres pensées; 120
Mais on n'a pas aussi de si doux entretiens,
Ni de contentements qui soient pareils aux siens.

Jul. Les causes, comme à vous, m'en semblent fort obscures
Je ne me satisfais d'aucunes conjectures.
C'est assez de constance en un si grand danger 125
Que de le voir, l'attendre, et ne point s'affliger;
Mais certes c'en est trop d'aller jusqu'à la joie.

Sab. Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.
Essayez sur ce point à la faire parler;
Elle vous aime assez pour ne vous rien celer. 130
Je vous laisse. Ma sœur, entretenez Julie;
J'ai honte de montrer tant de mélancolie;
Et mon cœur, accablé de mille déplaisirs,
Cherche la solitude à cacher ses soupirs.

Szene 2.

Cam. Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne! 135 (389ff.)
Croit-elle ma douleur moins vive que la sienne,
Et que, plus insensible à de si grands malheurs,
A mes tristes discours je mêle moins de pleurs?
De pareilles frayeurs mon âme est alarmée;
Comme elle je perdrai dans l'une et l'autre armée: 140 (98)
Je verrai mon amant, mon plus unique bien, (100)
Mourir pour son pays, ou détruire le mien;
Et cet objet d'amour devenir, pour ma peine,
Digne de mes soupirs, ou digne de ma haine (232)
Hélas!

Jul. Elle est pourtant plus à plaindre que vous: 145 (1186)
On peut changer d'amant, mais non changer d'époux. (905)
Oubliez Curiace, et recevez Valère, (1179)
Vous ne tremblerez plus pour le parti contraire;
Vous serez toute nôtre, et votre esprit remis
N'aura plus rien à perdre au camp des ennemis. 150

Cam. Donnez-moi des conseils qui soient plus légitimes,
Et plaignez mes malheurs sans m'ordonner des crimes.
Quoiqu'à peine à mes maux je puisse résister,
J'aime mieux les souffrir que de les mériter.

Jul. Quoi! vous appelez crime un change raisonnable? 155

Cam. Quoi! le manque de foi vous semble pardonnable?

Jul. Envers un ennemi qui peut nous obliger?

Cam. D'un serment solonnel qui peut nous dégager?

Jul. Vous déguisez en vain une chose trop claire:
Je vous vis encore hier entretenir Valère, 160
Et l'accueil gracieux qu'il recevait de vous
Lui permet de nourrir un espoir assez doux.

Einleitung zur Traumerzählung.

Cam. Si je l'entretins hier et lui fis bon visage,
N'en imaginez rien qu'à son désavantage;
De mon contentement un autre était l'objet. 165
Mais *pour sortir d'erreur sachez-en le sujet;*
Je garde à Curiace une amitié trop pure
Pour souffrir plus longtemps qu'on m'estime parjure.

a) Die Verlobung.

Il vous souvient qu'à peine on voyait de sa sœur
Par un heureux hymen mon frère possesseur, 170
Quand, pour comble de joie, il obtint de mon père
Que de ses chastes feux je serais le salaire.
Ce jour nous fut propice et funeste à la fois:
Unissant nos maisons, il désunit nos rois;
Un même instant conclut notre hymen et la guerre, 175
Fit naître notre espoir et le jeta par terre,
Nous ôta tout, sitôt qu'il nous eut tout promis;
Et, nous faisant amants, il nous fit ennemis.
Combien nos déplaisirs parurent lors extrêmes!
Combien contre le ciel il vomit de blasphèmes! 180 (423)
Et combien de ruisseaux coulèrent de mes yeux!
Je ne vous le dis point, vous vîtes nos adieux;
Vous avez vu depuis les troubles de mon âme;
Vous savez pour la paix quels vœux a faits ma flamme,
Et quels pleurs j'ai versés à chaque événement, 185
Tantôt pour mon pays; tantôt pour mon amant.
Enfin mon désespoir, parmi ces longs obstacles,
M'a fait avoir recours à la voix des oracles.

b) Das Orakel.

Écoutez si celui qui me fut hier rendu
Eut droit de rassurer mon esprit éperdu. 190
Ce Grec si renommé, qui depuis tant d'années
Au pied de l'Aventin prédit nos destinées,
Lui qu'*Apollon* jamais n'a fait parler à faux,
Me promit par ces vers *la fin de mes travaux:*
„Albe et Rome demain prendront une autre face; 195
Tes vœux sont exaucés, elles auront la paix,
Et tu seras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.“

c) Freude darüber.

Je pris sur cet oracle une entière assurance,
Et, comme le succès passait mon espérance, 200
J'abandonnai mon âme à des ravissements
Qui passaient les transports des plus heureux amants.

b₁) Begegnung mit Valère.

Jugez de leur excès: *je rencontrai Valère,*
Et, contre sa coutume, il ne put me déplaire;
Il me parla d'amour sans me donner d'ennui: 205
Je ne m'aperçus pas que je parlais à lui;
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace:
Tout ce que je voyais me semblait Curiace;
Tout ce qu'on me disait me parlait de ses feux;
Tout ce que je disais l'assurait de mes vœux. 210
Le combat général aujourd'hui se hasarde;
J'en sus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde;
Mon esprit rejetait ces funestes objets,
Charmé de doux pensers d'hymen et de la paix.

a₁) Der Traum.

La nuit a dissipé des erreurs si charmantes; 215
Mille songes affreux, mille images sanglantes, (366)
Ou plutôt mille amas de carnage et d'horreur
M'ont arraché ma joie et rendu ma terreur.
J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite;
Un spectre en paraissant prenait soudain la fuite; 220
Ils s'effaçaient l'un l'autre, et chaque illusion
Redoublait mon effroi par sa confusion.

Jul. C'est en contraire sens qu'un songe s'interprète.

Cam. Je le dois croire ainsi, puisque je le souhaite,
Mais je me trouve enfin, malgré tous mes souhaits, 225
Au jour d'une bataille, et non pas d'une paix.

Jul. Par là finit la guerre, et la paix lui succède.

Cam. Dure à jamais le mal, s'il y faut ce remède!
Soit que Rome y succombe ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux; 230 (570)
Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
Qui soit ou le vainqueur, ou l'esclave de Rome. (236)
Mais quel objet nouveau se présente en ces lieux?
Est-ce toi, Curiace? en croirai-je mes yeux?

Szene 3.

ur. N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme 235
Qui n'est ni le vainqueur ni l'esclave de Rome;
Cessez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du sang des Romains.
J'ai cru que vous aimiez assez Rome et la gloire
Pour mépriser ma chaîne et haïr ma victoire; 240
Et comme également en cette extrémité
Je craignais la victoire et la captivité . . .

am. Curiace, il suffit, je devine le reste:
Tu fuis une bataille à tes vœux si funeste,
Et ton cœur, tout à moi, pour ne me perdre pas, 245
Dérobe à ton pays le secours de ton bras.
Qu'un autre considère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée;
Ce n'est point à Camille à t'en mésestimer;
Plus ton amour paraît, plus elle doit t'aimer: 250
Et si tu dois beaucoup aux lieux qui t'ont vu naître,
Plus tu quittes pour moi, plus tu le fais paraître.
Mais as-tu vu *mon père?* et peut-il endurer
Qu'ainsi dans sa maison tu t'oses retirer?
Ne préfère-t-il point l'État à sa famille? 255
Ne regarde-t-il point Rome plus que sa fille?
Enfin notre bonheur est-il bien affermi?
T'a-t-il vu comme gendre, ou bien comme ennemi?

ur. Il m'a vu comme gendre, avec nne tendresse
Qui témoignait assez une entière allégresse; 260
Mais il ne m'a point vu, par une trahison,
Indigne de l'honneur d'entrer dans sa maison.
Je n'abandonne point l'intérêt de ma ville,
J'aime encor mon honneur en adorant Camille.
Tant qu'a duré la guerre, on m'a vu constamment 265
Aussi bon citoyen que véritable amant.
D'Albe avec mon amour j'accordais la querelle:
Je soupirais pour vous en combattant pour elle;
Et s'il fallait encor que l'on en vînt aux coups,
Je combattrais pour elle en soupirant pour vous. 270
Oui, malgré les désirs de mon âme charmée.
Si la guerre durait, je serais dans l'armée:
C'est la paix qui chez vous me donne un libre accès,
La paix à qui nos feux doivent ce beau succès.

'am. La paix! Et le moyen de croire un tel miracle? 275

Jul. Camille, pour le moins croyez-en votre oracle,

Et sachons pleinement par quels heureux effets
L'heure d'une bataille a produit cette paix.

Cur. L'aurait-on jamais cru! Déjà les deux armées,
D'une égale chaleur au combat animées, 280
Se menaçaient des yeux, et marchant fièrement,
N'attendaint, pour donner, que le commandement;
Quand *notre dictateur devant les rangs s'avance,*
Demande à votre prince un moment de silence;
Et, l'ayant obtenu: „Que faisons-nous, Romains," 285
Dit-il, „et quel démon nous fait venir aux mains?
Souffrons que la raison éclaire enfin nos âmes:
Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes,
Et l'hymen nous a joints par tant et tant de nœuds,
Qu'il est peu de nos fils qui ne soient vos neveux. 290
Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes;
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles,
Où la mort des vaincus affaiblit les vainqueurs,
Et le plus beau triomphe est arrosé de pleurs?
Nos ennemis communs attendent avec joie 295
Qu'un des partis défait leur donne l'autre en proie,
Lassé, demi-rompu, vainqueur, mais pour tout fruit,
Dénué d'un secours par lui-même détruit.
Ils ont assez longtemps joui de nos divorces;
Contre eux dorénavant *joignons toutes nos forces,* 300
Et noyons dans l'oubli ces petits différends
Qui de si bons guerriers font de mauvais parents.

Que si *l'ambition de commander aux autres*
Fait marcher aujourd'hui vos troupes et les nôtres,
Pourvu qu'à moins de sang nous voulions l'apaiser, 305
Elle nous unira, loin de nous diviser.

Nommons de combattants pour la cause commune:
Que chaque peuple aux siens attache sa fortune;
Et suivant ce que d'eux ordonnera le sort,
Que le faible parti prenne loi du plus fort; 310
Mais, sans indignité pour des guerriers si braves,
Qu'ils devienent sujets sans devenir esclaves,
Sans honte, sons tribut, et sans autre rigueur
Que de suivre en tous lieux les drapeaux du vainqueur.
Ainsi nos deux États ne feront qu'un empire." 315
Il semble qu'à ces mots notre discorde expire:
Chacun, jetant les yeux dans un rang ennemi,
Reconnaît un beau-frère, un cousin, un ami;
Ils s'étonnent comment leurs mains, de sang avides,
Volaient, sans y penser, à tant de parricides, 320
Et font paraître un front couvert tout à la fois

D'horreur pour la bataille, et *d'ardeur pour ce choix.*
Enfin l'offre s'accepte, et la paix désirée
Sous ces conditions est aussitôt jurée:
Trois combattront pour tous; mais, pour les mieux choisir 325
Nos chefs ont voulu prendre un peu plus de loisir:
Le vôtre est au sénat, le nôtre dans sa tente.

Cam. O dieux, que ce discours rend mon âme contente!

Cur. Dans deux heures au plus, par un commun accord,
Le sort de nos guerriers réglera notre sort. 330
Cependant tout est libre, attendant qu'on les nomme:
Rome est dans notre camp, et notre camp dans Rome;
D'un et d'autre côté l'accès étant permis,
Chacun va renouer avec ses vieux amis.
Pour moi, ma passion m'a fait suivre vos frères; 335
Et mes désirs ont eu des succès si prospères,
Que l'auteur de vos jours m'a promis à demain
Le bonheur sans pareil de vous donner la main.
Vous ne deviendrez pas rebelle à sa puissance?

Cam. Le devoir d'une fille est en l'obéissance. 340

Cur. Venez donc recevoir ce doux commandement,
Qui doit mettre le comble à mon contentement.

Cam. Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et savoir d'eux encor la fin de nos misères.

Jul. Allez et cependant au pied de nos autels 345
J'irai rendre pour vous grâces aux immortels.

Akt II, Szene 1.

Cur. Ainsi Rome n'a point séparé son estime;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime:
Cette superbe ville en *vos frères et vous*
Trouve *les trois guerriers* qu'elle préfère à tous; 350
Et son illustre ardeur d'oser plus que les autres
D'une seule maison brave toutes les nôtres:
Nous croirons, à la voir toute entière en vos mains,
Que hors les fils d'Horace il n'est point de Romains.
Ce choix pouvait combler trois familles de gloire, 355 (550)
Consacrer hautement leurs noms à la mémoire:
Oui l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix
En pouvait à bon titre immortaliser trois;

Et puisque c'est chez vous que mon heur et ma flamme
M'ont fait placer ma sœur et choisir une femme, 360
Ce que *je vais* vous être et ce que je vous suis
Me font *y prendre part autant que je le puis;*

Mais un autre intérêt tient ma joie en contrainte,
Et parmi ses douceurs mêle beaucoup de crainte:
La guerre en tel éclat a mis votre valeur, 365
Que *je tremble pour Albe et prévois son malheur:* (216)
Puisque vous combattez, sa perte est assurée;
En vous faisant nommer, le destin l'a jurée.
Je vois trop dans ce choix ses funestes projets,
Et me compte déjà pour un de vos sujets. 370 (382)

Hor. Loin de trembler pour Albe, *il vous faut plaindre Rome,*
Voyant ceux qu'elle oblige, et les trois qu'elle nomme.
C'est un aveuglement pour elle bien fatal
D'avoir tant à choisir, et de choisir si mal. (414)
Mille de ses enfants beaucoup plus dignes d'elle 375
Pouvaient bien mieux que nous soutenir sa querelle;

Mais quoique ce combat me promette un cercueil,
La gloire de ce choix m'enfle d'un juste orgueil;
Mon esprit en conçoit une mâle assurance;
J'ose espérer beaucoup de mon peu de vaillance; 380
Et du sort envieux quels que soient les projets,
Je ne me compte point pour un de vos sujets. (370)

Rome a trop cru de moi, mais mon âme ravie
Remplira son attente, ou quittera la vie.
Qui veut mourir, ou vaincre, est vaincu rarement; 385
Ce noble désespoir périt malaisement.
Rome, quoi qu'il en soit, *ne sera point sujette,*
Que mes derniers soupirs n'assurent ma défaite.

Cur. Hélas! c'ést bien ici que je dois être plaint.
Ce que veut mon pays, mon amité le craint. 390
Dures extrémités, de voir Albe asservie,
Ou sa victoire au prix d'une si chère vie,
Et que l'unique bien où tendent ses désirs (141)
S'achète seulement par vos derniers soupirs!
Quels vœux puis-je former, et quel bonheur attendre? 395
De tous les deux côtés j'ai des pleurs à répandre;
De tous les deux côtés mes désirs sont trahis.

Hor. Quoi! vous me pleureriez mourant pour mon pays!
Pour un cœur généreux ce trépas a des charmes,
La gloire qui le suit *ne souffre point de larmes;* 400
Et je le recevrais en bénissant mon sort,
Si Rome et tout l'État perdaient moins en ma mort.

Cur. A vos amis pourtant permettez de la craindre;
Dans un si beau trépas il sont les seuls à plaindre:
La gloire en est pour vous, et la perte pour eux; 405
Il vous fait immortel, et les rend malheureux:

On perd tout quand on perd un ami si fidèle.
Mais Flavian m'apporte ici quelque nouvelle.

Akt III, Szene 1.

ɜab. Prenons parti, mon âme, en de telles disgrâces:
Soyons femme d'Horace, ou sœur des Curiaces!
Cessons de partager nos inutiles soins;
Souhaitons quelque chose, et craignons un peu moins.

Strophe.

Mais, las! *quel parti prendre* en un sort si contraire? 715
Quel ennemi choisir, d'un époux, ou d'un frère?
La nature ou l'amour parle pour chacun d'eux,
Et la loi du devoir m'attache à tous les deux.
Sur leurs hauts sentiments réglons plutôt les nôtres;
Soyons femme de l'un ensemble et sœur des autres; 720
Regardons leur honneur comme un souverain bien;
Imitons leur constance, et ne craignons plus rien.
La mort qui les menace est une mort si belle,
Qu'il en faut sans frayeur attendre la nouvelle.
N'appelons point alors les destins inhumains; 725
Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains;
Revoyons les vainqueurs, sans penser qu'à la gloire
Que toute leur maison reçoit de leur victoire:
Et, sans considérer aux dépens de quel sang
Leur vertu les élève en cet illustre rang, 730
Faisons nos intérêts de ceux de leur famille:
En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille,
Et tiens à toutes deux par de si forts liens,
Qu'on ne peut triompher que par les bras des miens.

Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie, 735
J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie,
Et puis voir aujourd'hui le combat sans terreur,
Les morts sans désespoir, les vainqueurs sans horreur.

Antistrophe.

Flatteuse illusion, erreur douce et grossière,
Vain effort de mon âme, impuissante lumière, 740
De qui le faux brillant prend droit de m'éblouir,
Que tu sais peu durer et tôt t'évanouir!
Pareille à ces éclairs qui dans le fort des ombres
Poussent un jour qui fuit et rend les nuits plus sombres,
Tu n'as frappé mes yeux d'un moment de clarté 745
Que pour les abîmer dans plus d'obscurité.

Tu charmais trop ma peine; et le ciel, qui s'en fâche,
Me vend déjà bien cher ce moment de relâche.
Je sens mon triste cœur percé de tous les coups
Qui m'ôtent maintenant un frère, ou mon époux 750
Quand je songe à leur mort, quoi que je me propose,
Je songe par quels bras, et non pour quelle cause,
Et ne vois les vainqueurs en leur illustre rang
Que pour considérer aux dépens de quel sang.
La maison des vaincus touche seule mon âme; 755
En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme,
Et tiens à toutes deux par de si forts liens,
Qu'on ne peut triompher que par la mort des miens.

C'est là donc cette paix que j'ai tant souhaitée!
Trop favorables Dieux, vous m'avez écoutée! 760
Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés?
Et de quelle façon punissez-vous l'offense,
Si vous traitez-ainsi les vœux de l'innocence?

Szene 4.

Sab. Parmi nos déplaisirs souffrez que je vous blâme.
Je ne puis approuver tant de trouble en votre âme;
Que feriez-vous, ma sœur, au point où je me vois,
Si vous aviez à craindre autant que je le dois,
Et si vous attendiez de leurs armes fatales 875
Des maux pareils aux miens, et des pertes égales? (118

Strophe.

Cam. Parlez plus sainement de vos maux et des miens:
Chacun voit ceux d'autrui d'un autre œil que les siens;
Mais, à bien regarder ceux où le ciel me plonge,
Les vôtres auprès d'eux vous sembleront un songe. 880
La seule mort d'Horace est à craindre pour vous.
Des frères ne sont rien à l'egal d'un époux;

L'hymen qui nous attache en une autre famille
Nous détache de celle où l'on a vécu fille;
On voit d'un œil divers des nœuds si différents, 885
Et pour suivre un mari l'on quitte ses parents;
Mais si près d'un hymen, *l'amant* que donne un père
Nous *est moins qu'un époux,* et non pas moins qu'un frère;
Nos sentiments entre eux demeurent suspendus,
Notre choix impossible, et nos vœux confondus. 890

Ainsi, ma sœur, du moins vous avez dans vos plaintes (9
Où porter vos souheits et terminer vos craintes;

Mais si le ciel s'obstine à nous persécuter,
Pour moi j'ai tout à craindre, et rien à souhaiter. (914)

Antistrophe.

Sab. Quand il faut que l'un meure et par les mains de l'autre, 895
C'est un raisonnement bien mauvais que le vôtre,

Quoique ce soient, ma sœur, des nœuds bien différents:
C'est sans les oublier qu'on quitte ses parents;
L'hymen n'efface point ces profonds caractères;
Pour aimer un mari, l'on ne hait pas ses frères; 900
La nature en tout temps garde ses premiers droits!
Aux dépens de leur vie on ne fait point de choix:
Aussi bien qu'un époux ils sont d'autres nous-mêmes;
Et tous maux sont pareils alors qu'ils sont extrèmes. (146, 1197)
Mais l'amant qui vous charme et pour qui vous brûlez 905
Ne vous est, après tout, que ce que vous voulez;
Une mauvaise humeur, un peu de jalousie,
En fait assez souvent passer la fantaisie.
Ce que peut le caprice, osez-le par raison,
Et laissez votre sang hors de comparaison; 910
C'est crime qu'opposer *des liens volontaires*
A ceux que la naissance a rendus nécessaires.

Si donc le ciel s'obstine à nous persécuter,
Seule j'ai tout à craindre, et rien à souhaiter;
Mais pour vous, le devoir vous donne, dans vos plaintes, 915
Où porter vous souhaits et terminer vos craintes.

Epode.

Cam. Je le vois bien, ma sœur, *vous n'aimâtes jamais;*
Vous ne connaissez point ni l'amour ni ses traits;
On peut lui résister quand il commence à naître,
Mais non pas le bannir quand il s'est rendu maître, 920
Et que l'aveu d'un père, engageant notre foi,
A fait de ce tyran un légitime roi.
Il entre avec douceur, mais il règne par force;
Et quand l'âme une fois a goûté son amorce,
Vouloir ne plus aimer, c'est ce quelle ne peut, 925
Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut;
Ses chaînes sont pour nous aussi fortes que belles.

Szene 5.

v. Hor. Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles,
Mes filles; mais en vain je voudrais vous celer
Ce qu'on ne vous saurait longtemps dissimuler: 930

Vos frères sont aux mains, les Dieux ainsi l'ordonnent.
Sab. Je veux bien l'avouer, ces nouvelles m'étonnent;
Et je m'imaginais dans la Divinité
Beaucoup moins d'injustice, et bien plus de bonté.
Ne nous consolez point: contre tant d'infortune 935 (1073)
La pitié parle en vain, la raison importune.

Nous avons en nos mains la fin de nos douleurs,
Et qui veut bien mourir peut braver les malheurs.

Nour pourrions aisément faire en votre présence
De notre désespoir une fausse constance; 940
Mais *quand on peut sans honte être sans fermeté;* (4)
L'affecter au dehors, c'est une lâcheté;
L'usage d'un tel art, nous le laissons aux hommes,
Et ne voulons passer que pour ce que nous sommes.
Nous ne demandons point qu'un courage si fort 945
S'abaisse, à notre exemple, à se plaindre du sort.
Recevez sans frémir ces mortelles alarmes;
Voyez couler nos pleurs sans y mêler vos larmes;
Enfin pour toute grâce, en de tels déplaisirs
Gardez votre constance, et *souffrez nos soupirs.* 950 (935)

v. Hor. Loin de blâmer *les pleurs* que je vous vois répandre,
Je crois faire beaucoup de m'en pouvoir défendre, (10)
Et céderais peut-être à de si rudes coups
Si je prenais ici même intérêt que vous:
Non qu'Albe par son choix m'ait fait haïr vos frères, 955
Tous trois me sont encor des personnes bien chères;
Mais enfin *l'amitié* n'est pas du même rang,
Et *n'a point les effets de l'amour ni du sang;*
Je ne sens point pour eux la douleur qui tourmente
Sabine comme sœur, Camille comme amante: 960
Je puis les regarder comme nos ennemis,
Et donne sans regret mes souhaits à *mes fils.*
Ils *sont,* grâces aux dieux, *dignes de leur patrie;*
Aucun étonnement n'a leur gloire flétrie;
Et j'ai vu leur honneur croître de la moitié, 965
Quand ils ont des deux camps refusé la pitié.
Si par quelque faiblesse ils l'avaient mendiée,
Si leur haute vertu ne l'eût répudiée,
Ma main bientôt sur eux m'eût vengé hautement
De l'affront que m'eût fait ce mol consentement. 970
Mais lorsq'en dépit d'eux on en a voulu d'autres,
Je ne le cèle point, j'ai joint mes vœux aux vôtres.
Si le ciel pitoyable eût écouté ma voix,
Albe serait réduite à faire un autre choix;

Nous pourrions voir tantôt triompher les Horaces 975
Sans voir leurs bras souillés du sang des Curiaces,
Et de l'événement d'un combat plus humain
Dépendrait maintenant l'honneur du nom romain.
La prudence des Dieux autrement en dispose;
Sur leur ordre éternel mon esprit se repose: 980
Il s'arme en ce besoin de générosité,
Et du bonheur public fait sa félicité.
Tâchez d'en faire autant pour soulager vos peines, (1191)
Et songez toutes deux que vous êtes Romaines:
Vous l'êtes devenue, et vous l'êtes encor; 985
Un si glorieux titre est un digne trésor,
Un jour, un jour viendra que par toute la terre
Rome se fera craindre à l'égal du tonnerre,
Et que, tout l'univers tremblant dessous ses lois,
Ce grand nom deviendra l'ambition des rois: 990
Les dieux à notre Énée ont promis cette gloire.

Akt IV, Szene 3.

v. Hor. Ma fille, il n'est plus temps de répandre de pleurs;
Il sied mal d'en verser où l'on voit tant d'honneurs;
On pleure injustement des pertes domestiques, 1175
Quand on en voit sortir des victoires publiques.
Rome triomphe d'Albe, et c'est assez pour nous;
Tous nos maux à ce prix doivent nous être doux.
En *la mort d'un amant* vous ne perdez qu'un homme (146, 905)
Dont la perte *est aisée à réparer* dans Rome; 1180
Après cette victoire, il n'est point de Romain
Qui ne soit glorieux de vous donner la main.

Il me faut *à Sabine* en porter la nouvelle;
Ce coup sera sans doute assez rude pour elle,
Et ses trois frères morts par la main d'un époux 1185
Lui donneront *des pleurs bien plus justes qu'à vous;* (145, 876)
Mais j'espère aisément en dissiper l'orage,
Et qu'un peu de prudence, aidant son grand courage,
Fera bientôt régner sur un si noble cœur
Le généreux amour qu'elle doit au vainqueur. 1190

Cependant *étouffez cette lâche tristesse;* (983)
Recevez-le, s'il vient, avec moins de faiblesse;
Faites-vous voir sa sœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même sang.

Szene 4.

Cam. Oui, je lui ferai voir, par d'infaillibles marques, 1195
Qu' *un véritable amour* brave la main des Parques,

Et *ne prend point de lois de ces cruels* tyrans
Qu'un astre injurieux nous donne pour *parents.*
Tu blâmes ma douleur, tu l'oses nommer lâche;
Je l'aime d'autant plus que plus elle te fâche, 1200
Impitoyable père, et par un juste effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon sort.

En vit-on jamais un dont les rudes traverses
Prissent en moins de rien tant de faces diverses,
Qui fût doux tant de fois, et tant de fois cruel, 1205
Et portât tant de coups avant le coup mortel?
Vit-on jamais une âme en un jour plus atteinte
De joie et de douleur, d'espérance et de crainte,
Asservie en esclave à plus d'événements,
Et *le piteux jouet de plus de changements;* 1210

Un oracle m'assure, un songe me travaille;
La paix calme l'effroi que me fait la bataille:
Mon hymen se prépare, et presque en un moment
Pour combattre mon frère on chosit mon amant;
Ce choix me désespère, et tous le désavouent; 1215
La partie est rompue, et les Dieux la renouent;
Rome semble vaincue, et, seul des trois Albains,
Curiace en mon sang n'a point trempé ses mains.

O Dieux! sentais-je alors des douleurs trop légères
Pour le malheur de Rome et la mort de deux frères? 1220
Et me flattais-je trop quand je croyais pouvoir
L'aimer encor sans crime et nourrir quelque espoir?
Sa mort m'en punit bien, et la façon cruelle
Dont mon âme éperdue en reçoit la nouvelle:
Son rival me l'apprend, et, faisant à mes yeux 1225
D'un si triste succès le récit odieux,
Il porte sur le front une allégresse ouverte,
Que le bonheur public fait bien moins que ma perte;
Et bâtissant en l'air sur le malheur d'autrui,
Aussi bien que mon frère il triomphe de lui. 1230

Mais ce n'est rien encore au prix de ce qui reste:
On demande ma joie en un jour si funeste;
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,
Et *baiser une main qui me perce le cœur.*
En un sujet de pleurs si grand, si légitime, 1235
Se plaindre est une honte, et soupirer un crime;
Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux.

Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père;
Soyons indigne sœur d'un si généreux frère: 1240
C'est gloire de passer pour un cœur abattu,
Quand la brutalité fait la haute vertu.

Eclatez, mes douleurs; à quoi bon vous contraindre?
Quand on a tout perdu, que saurait-on plus craindre?
Pour ce cruel vainqueur n'ayez point de respect; 1245
Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect;

Offensez sa victoire, irritez sa colère,
Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire.
Il vient: préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant. 1250

Szene 7.

a

Sab. Cherche pour t'imiter des âmes plus parfaites.
Je ne t'impute point les pertes que j'ai faites,
J'en ai les sentiments que je dois en avoir. 1365
Et je m'en prends au sort plutôt qu'à ton devoir;
Mais enfin *je renonce à la vertu romaine,* (481)
Si pour la posséder je dois être inhumaine,
Et ne puis voir en moi la femme du vainqueur
Sans y voir des vaincus la déplorable sœur. 1370

b

Prenons part en public aux victoires publiques, (1497)
Pleurons dans la maison nos malheurs domestiques,
Et ne regardons point des biens communs à tous,
Quand nous voyons des maux qui ne sont que pour nous.

c

Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre sorte? 1375
Laisse en entrant ici tes lauriers à la porte,
Mêle tes pleurs aux miens. Quoi? ces lâches discours
N'arment point ta vertu contre mes tristes jours?

b_1

Mon crime redoublé n'émeut point ta colère?
Que Camille est heureuse! elle a pu te déplaire; 1380
Elle a reçu de toi ce qu'elle a prétendu,
Et recouvre là-bas tout ce qu'elle a perdu.

a_1

Cher époux, cher auteur du tourment qui me presse,
Écoute la pitié, si ta colère cesse;
Exerce l'une ou l'autre, après de tels malheurs, 1385
A punir ma faiblesse, ou finir mes douleurs:
Je demande la mort pour grâce, ou pour supplice;
Qu'elle soit un effet d'amour ou de justice,
N'importe; tous ses traits n'auront rien que de doux,
Si je les vois partir de la main d'un époux. 1390

Akt V, Szene 2.

Die Anklage.

Val. **Souffrez donc, ô grand roi, le plus juste des rois,**
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix;

a

Non que nos cœurs jaloux de ses honneurs s'irritent;
S'il en reçoit beaucoup, ses hauts faits le méritent;
Ajoutez-y plutôt que d'en diminuer: 1485
Nous sommes tous encor prêts d'y contribuer;
Mais, puisque d'un tel crime il s'est montré capable,
Qu'il triomphe en vainqueur, et périsse en coupable.
Arrêtez sa fureur, et sauvez de ses mains,
Si vous voulez régner, le reste des Romains: 1490
Il y va de la perte ou du salut du reste.

b

La guerre avait un cours si sanglant, si funeste,
Et les nœuds de l'ymen, durant nos bons destins,
Ont tant de fois uni des peuples si voisins,
Qu'il est peu de Romains que le parti contraire 1495
N'intéresse en la mort d'un gendre ou d'un beau-frère,
Et *qui ne soient forcés de donner quelques pleurs,* (1371)
Dans le bonheur public, à leurs propres malheurs.
Si c'est offenser Rome, et que l'heur de ses armes
L'autorise à punir ce crime de nos larmes, 1500
Quel sang épargnera ce barbare vainqueur,
Qui ne pardonne pas à celui de sa sœur,
Et ne peut excuser cette douleur pressante
Que la mort d'un amant jette au cœur d'une amante,
Quand, près d'être éclairés du nuptial flambeau, 1505
Elle voit avec lui son espoir au tombeau?

c

Faisant triompher Rome, il se l'est asservie;
Il a sur nous un droit et de mort et de vie;
Et nos jours criminels ne pourront plus durer
Qu'autant qu'à sa clémence il plaira l'endurer. 1510

b_1

[Je pourrais ajouter aux intérêts de Rome,
Combien *un pareil coup est indigne d'un homme;*
Je pourrais demander qu'on mit devant vos yeux
Ce grand et rare exploit d'un bras victorieux:
Vous verriez un beau sang, pour accuser sa rage, 1515
D'un frère si cruel rejaillir au visage:

Vous verriez des horreurs qu'on ne peut concevoir;
Son âge et sa beauté vous pourraient émouvoir;
Mais je hais ces moyens qui sentent l'artifice.]

a $_1$

Vous avez à demain remis le sacrifice: 1520
Pensez-vous que les Dieux, vengeurs des innocents,
D'une main parricide acceptent de l'encens?
Sur vous ce sacrilége attirerait sa peine;
Ne le considerez qu'en objet de leur haine,
Et croyez avec nous qu'en tous ses trois combats 1525
Le bon destin de Rome a plus fait que son bras,
Puisque ces mêmes Dieux, auteurs de sa victoire, (841)
Ont permis qu'aussitôt il en souillât la gloire,
Et qu'un si grand courage, après ce noble effort,
Fût digne en même jour de triomphe et de mort. 1530
Sire, c'est ce qu'il faut que votre arrêt décide.
En ce lieu Rome a vu le premier parricide; (1756)
La suite en est à craindre, et la haine des cieux:
Sauvez-nous de sa main, et *redoutez les Dieux.*

ulle. Défendez-vous, Horace.

Die Verteidigung.

a

À quoi bon me défendre? 1535
[or. Vous savez l'action, vous la venez d'entendre;
Ce que vous en croyez me doit être une loi.
Sire, *on se défend mal contre l'avis d'un roi;*
Et le plus innocent devient soudain coupable,
Quand aux yeux de son prince il paraît condamnable 1540
C'est crime qu'envers lui se vouloir excuser;
Notre sang est son bien, il en peut disposer;
Et c'est à nous de croire, alors qu'il en dispose.
Qu'il ne s'en prive point sans une juste cause.
Sire, prononcez donc, je suis prêt d'obéir; 1545
D'autres aiment la vie, et je la doir haïr.

b

Je ne reproche point à l'ardeur de Valère
Qu'en amant de la sœur il accuse le frère.
Mes vœux avec les siens conspirent aujourd'hui;
Il demande ma mort, je la veux comme lui. 1550
Un seul point entre nous met cette différence,
Que mon honneur par là cherche son assurance,
Et qu'à ce même but nous voulons arriver,
Lui pour flétrir ma gloire, et moi pour la sauver.

c

Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière 1555 (436)
A montrer d'un grand cœur la vertu toute entière.
Suivant l'occasion elle agit plus ou moins,
Et paraît forte ou faible aux yeux de ses témoins.
Le peuple, qui voit tout seulement par l'écorce,
S'attache à son effet pour juger de sa force; 1560
Il veut que ses dehors gardent un même cours,
Qu'ayant fait un miracle, elle en fasse toujours:
Après une action pleine, haute, éclatante,
Tout ce qui brille moins remplit mal son attente;
Il *veut qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux;* 1565
Il n'examine point si lors on pouvait mieux,
Ni que, s'il ne voit pas sans cesse une merveille,
L'occasion est moindre, et la vertu pareille;
Son injustice accable et détruit les grands noms,
L'honneur des premiers faits se perd par les seconds; 1570
Et *quand la renommée a passé l'ordinaire,*
Si l'on n'en veut déchoir, il faut ne plus rien faire.

b $_1$

Je ne vanterai point les exploits de mon bras;
Votre Majesté, Sire, a vu mes trois combats:
Il est bien malaisé qu'un pareil les seconde, 1575
Qu'une autre occassion à celle-ci réponde,
Et que tout mon courage, après de si grands coups,
Parvienne à des succès qui n'aillent au-dessous;
Si bien que, pour laisser une illustre mémoire,
La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire: 1580
Encor la fallait-il sitôt que j'eus vaincu,
Puisque *pour mon honneur j'ai déjà trop vécu.*

a $_1$

Un homme tel que moi voit sa gloire ternie,
Quand il tombe en péril de quelque ignominie;
Et ma main aurait su déjà m'en garantir: 1585
Mais sans votre congé mon sang n'ose sortir:
Comme il vous appartient, votre aveu doit se prendre;
C'est vous le dérober qu'autrement le répandre.
Rome ne manque point de généreux guerriers; (54[illegible]
Assez d'autres sans moi soutiendront vos lauriers; 1590
Que votre Majesté désormais m'en dispense;
Et si ce que j'ai fait vaut quelque récompense,
Permettez, ô grand roi, que de ce bras vainqueur
Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma sœur.

Szene 3.

Sab. *Sire, écoutez Sabine,* et voyez dans son âme 1595
Les douleurs d'une sœur, et celles d'une femme,
Qui, toute désolée à vos sacrés genoux,
Pleure pour sa famille, et craint pour son époux.

Ce n'est pas que je veuille avec cet artifice
Dérober un coupable au bras de la justice; 1600
Quoi qu'il ait fait pour vous, traitez-le comme tel,
Et *punissez en moi ce noble criminel;*
De mon sang malheureux expiez tout son crime;
Vous ne changerez point pour cela de victime:
Ce n'en sera point prendre une injuste pitié, 1605
Mais en sacrifier la plus chère moitié.

Les nœuds de l'hyménée, et son amour extrême,
Font qu'il vit plus en moi qu'il ne vit en lui-même;
Et si vous m'accordez de mourir aujourd'hui,
Il mourra plus en moi qu'il ne mourrait en lui; 1610
La mort que je demande, et qu'il faut que j'obtienne,
Augmentera sa peine, et finira la mienne.
Sire, voyez l'excès de mes tristes ennuis,
Et l'effroyable état où mes jours sont réduits.

Quelle horreur d'embrasser un homme dont l'épée 1615
De toute ma famille a la trame coupée!
Et *quelle impiété* de haïr un époux
Pour avoir bien servi les siens, l'État et vous!
Aimer un bras souillé du sang de tous mes frères!
N'aimer pas un mari qui finit nos misères! 1620
Sire, délivrez-moi par un heureux trépas
Des crimes de l'aimer et de ne l'aimer pas;

J'en nommerai l'arrêt une faveur bien grande.
Ma main peut me donner ce que je vous demande;
Mais *ce trépas enfin me sera bien plus doux,* 1625
Si je puis de sa honte affranchir mon époux;
Si je puis par mon sang apaiser la colère
Des Dieux qu'a pu fâcher sa vertu trop sévère,
Satisfaire, en mourant, aux mânes de sa sœur,
Et sonserver à Rome un si bon défenseur. 1630

Das Plaidoyer.

Au Roi.

v. Hor. Sire, c'est donc à moi de répondre à Valère.
Mes enfants avec lui conspirent contre un père;
Tous trois veulent me perdre, et s'arment sans raison
Contre si peu de sang qui reste en ma maison.

A Sabine.

Toi, qui, par des douleurs à ton devoir contraires, 1635
Veux quitter un mari pour rejoindre *tes frères,*
Va plutôt consulter leurs mânes généreux:
Ils sont morts, mais pour Albe, et s'en tiennent heureux.
Puisque le ciel voulait qu'elle fût asservie,
Si quelque sentiment demeure après la vie, 1640
Ce mal leur semble moindre, et moins rudes ses coups,
Voyant que tout l'honneur en retombe sur nous;
Tous trois *désavoueront la douleur qui te touche,*
Les larmes de tes yeux, les soupirs de ta bouche,
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux. 1645
Sabine, sois leur sœur, suis ton devoir comme eux.

Au roi.

Contre ce cher époux Valère en vain s'anime:
Un premier mouvement ne fut jamais un crime;
Et *la louange est due, au lieu du châtiment,*
Quand la vertu produit ce premier mouvement. 1650
Aimer nos ennemis avec idolâtrie,
De rage en leur trépas maudire la patrie,
Souhaiter à l'État un malheur infini,
C'est ce qu'on nomme crime, et ce qu'il a puni.
Le seul amour de Rome a sa main animée; 1655
Il serait innocent s'il l'avait moins aimée.
Qu'ai-je dit, Sire? il l'est, et *ce bras paternel*
L'aurait déjà puni s'il était criminel;
J'aurais su mieux user de l'entière puissance
Que me donnent sur lui les droits de la naissance; 1660
J'aime trop l'honneur, sire, et ne suis point de rang
A souffrir ni d'affront ni de crime en mon sang.
C'est dont je ne veux point de témoin que Valère;
Il a vu quel accueil lui gardait ma colère,
Lorsqu'ignorant encor la moitié du combat, 1665
Je croyais que sa fuite avait trahi l'État.
Qui le fait se charger des soins de ma famille?
Qui le fait, malgré moi, vouloir venger ma fille?
Et par quelle raison, dans, son juste trépas,
Prend-il un intérêt qu'un père ne prend pas? 1670
On craint qu'après sa sœur il n'en maltraite d'autres!
Sire, nous n'avons part qu'à la honte des nôtres,
Et de quelque façon qu'un autre puisse agir,
Qui ne nous touche point ne nous fait point rougir.

A Valère.

Tu peux pleurer, Valère, et même aux yeux d'Horace; 1675
Il ne prend intérêt qu'aux crimes de sa race:

Qui n'est point de son sang ne peut faire d'affront
Aux lauriers immortels qui lui ceignent le front.
Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut réduire en poudre,
Vous qui mettez sa tête à couvert de la foudre, 1680
L'abandonnerez-vous à l'infâme couteau
Qui fait choir les méchants sous la main d'un bourreau?
Romains, souffrirez-vous qu'on vous immole un homme
Sans qui Rome aujourd'hui cesserait d'être Rome,
Et qu'un Romain s'efforce à tacher le renom 1685
D'un guerrier à qui tous doivent un si beau nom?
Dis, *Valère, dis-nous,* si tu veux qu'il périsse,
Où tu penses choisir un lieu pour son supplice?
Sera-ce entre ces murs que mille et mille voix
Font résonner encor du bruit de ses exploits? 1690
Sera-ce hors des murs, au milieu de ces places
Qu'on voit fumer encor du sang des Curiaces,
Entre leurs trois tombeaux, et dans de champ d'honneur
Témoin de sa vaillance et de notre bonheur?
Tu ne saurais cacher sa peine à sa victoire; 1695
Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire,
Tout s'oppose à l'effort de ton injuste amour,
Qui veut d'un si bon sang souiller un si beau jour.
Albe ne pourra pas souffrir un tel spectacle,
Et Rome par ses pleurs y mettra trop d'obstacle. 1700

Au roi.

Vous les préviendrez, sire; et par un juste arrêt
Vous saurez embrasser bien mieux son intérêt.
Ce qu'il a fait pour elle, il peut encor le faire;
Il peut la garantir encor d'un sort contraire.
Sire, ne donnez rien à mes débiles ans: 1705
Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants;
Trois en ce même jour sont morts pour sa querelle;
Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle:
N'ôtez pas à ses murs un si puissant appui;
Et souffrez, pour finir, que je m'adresse à lui. 1710

A Horace.

Horace, ne crois pas que le peuple stupide
Soit le maître absolu d'un renom bien solide;
Sa voix tumultueuse assez souvent fait bruit,
Mais un moment l'élève, un moment le détruit;
Et ce qu'il contribue à notre renommée 1 15
Toujours en moins de rien se dissipe en fumée
C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
A voir la vertu pleine en ses moindres effets;

C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire;
Eux seuls des vrais héros assurent la mémoire. 1720
Vis toujours en Horace, et toujours auprès d'eux
Ton nom demeurera grand, illustre, fameux,
Bien que l'occasion, moins haute ou moins brillante,
D'un vulgaire ignorant trompe l'injuste attente.
Ne hais donc plus la vie, et du moins vis pour moi. 1725
Et pour servir encor ton pays et ton roi.
Sire, j'en ai trop dit: mais l'affaire vous touche;
Et Rome toute entière a parlé par ma bouche.

Val. Sire, permettez-moi...

Der Freispruch.

Tulle. Valère, c'est assez;
Vos discours par les leurs ne sont pas effacés: 1730
J'en garde en mon esprit les forces plus pressantes,
Et toutes vos raisons me sont encor présentes.

Cette énorme action faite presque à nos yeux
Outrage la nature, et blesse jusqu'aux Dieux.
Un premier mouvement qui produit un tel crime 1735
Ne saurait lui servir d'excuse légitime:
Les moins sévères lois en ce point sont d'accord;
Et si nous les suivons, *il est digne de mort.*
Si d'ailleurs nous voulons regarder le coupable,
Ce crime, quoique grand, énorme, inexcusable, 1740
Vient de *la même épée* et part du même bras
Qui *me fait aujourd'hui maître de deux États.*
Deux sceptres en ma main, Albe à Rome asservie,
Parlent bien hautement en faveur de sa vie:
Sans lui j'obéirais où je donne la loi, 1745
Et je serais sujet où je suis deux fois roi.
Assez de bons sujets dans toutes les provinces
Par des vœux impuissants s'acquittent vers leurs princes;
Tous les peuvent aimer, mais tous ne peuvent pas
Par d'illustres effets assurer leurs États; 1750
Et *l'art et le pouvoir d'affermir des couronnes*
Sont des dons que le ciel fait à peu de personnes.
De pareils serviteurs sont les forces des rois,
Et *de pareils aussi sont au-dessus des lois.*
Qu'elles se taisent donc; que Rome dissimule 1755
Ce que dès sa naissance elle vit en Romule, (153
Elle peut bien souffrir en son libérateur
Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur.

Vis donc, Horace, vis guerrier trop magnanime:
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime; 1760

Sa chaleur généreuse a produit ton forfait;
D'une cause si belle il faut souffrir l'effet.
Vis pour servir l'État, vis, mais aime Valère!
Qu'il ne reste entre vous ni haine ni colère;
Et soit qu'il ait suivi l'amour ou le devoir, 1765
Sans aucun sentiment résous-toi de le voir.

Sabine, écoutez moins la douleur qui vous presse;
Chassez de ce grand cœur ces marques de faiblesse:
C'est en séchant vos pleurs que *vous vous montrerez*
La véritable sœur de ceux que vous pleurez. 1770

Mais nous devons *aux Dieux demain un sacrifice;*
Et nous aurions le ciel à nos vœux mal propice,
Si nos prêtres, avant que de sacrifier,
Ne trouvaient les moyens de le purifier.
Son père en prendra soin; il lui sera facile 1775
D'apaiser tout d'un temps les mânes de *Camille.*
Je la plains; et, pour rendre à son sort rigoureux
Ce que peut souhaiter son esprit amoureux,
Puisqu'en un même jour l'ardeur d'un même zèle
Achève le destin de *son amant et d'elle,* 1780
Je veux qu'un même jour, témoin de leurs deux morts,
En un même tombeau voie *enfermer leurs corps.*

Textproben zum Cid.

Akt I, Szene 1.

Elvire.

Non; *j'ai peint votre cœur* dans une indifférence
Qui n'enfle d'aucun d'eux ni détruit l'espérance,
Et sans les voir d'un œil trop sévère ou trop doux,
Attend l'ordre d'un père à choisir un époux. 20
Ce respect l'a ravi, sa bouche et son visage
M'en ont donné sur l'heure un digne témoignage,
Et puisqu'il vous en faut encor faire un récit,
Voici d'eux et de vous *ce qu'en hâte il m'a dit:*
„Elle est dans le devoir; *tous deux sont dignes d'elle.* 25
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image, 30
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.
La valeur de *son père,* en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille;
Ses rides sur son front ont gravé ses exploits, 35
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.

Je me promets du *fils* ce que j'ai vu du père;
Et *ma fille,* en un mot, *peut l'aimer* et me plaire.“

Il allait au conseil, dont l'heure qui pressait
A tranché ce discours qu'à peine il commençait; 40
Mais à ce peu de mots je crois que sa pensée
Entre vos deux amants n'est pas fort balancée.
Le roi doit à son fils élire un gouverneur,
Et c'est lui que regarde un tel degré d'honneur:
Ce choix n'est pas douteux, et sa rare vaillance 45

Ne peut souffrir qu'on craigne aucune concurrence.
Comme ses hauts exploits le rendent sans égal,
Dans un espoir si juste il sera sans rival;
Et puisque *don Rodrigue a résolu son père*
Au sortir du conseil *à proposer l'affaire,* 50
Je vous laisse à juger s'il prendra bien son temps,
Et si tous vos désirs seront bientôt contents.

Szene 2.

L'Infante.

Il m'en souvient si bien que j'épandrai mon sang
Avant que je m'abaisse à démentir mon rang.
Je te répondrais bien que dans les belles âmes
Le seul mérite a droit de produire des flammes;
Et si ma passion cherchait à s'excuser, 95
Mille exemples fameux pourraient l'autoriser;
Mais je n'en veux point suivre où ma gloire s'engage;
La surprise des sens n'abat point mon courage;
Et je me dis toujours qu'étant fille de roi,
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi. 100
Quand je vis que mon cœur ne se pouvait défendre,
Moi-même *je donnai ce que je n'osais prendre.*
Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens.
Ne t'étonne donc plus si mon âme gênée 105
Avec impatience attend leur hyménée:
Tu vois que mon repos en dépend aujourd'hui.
Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui:
C'est un feu qui s'éteint, faute de nourriture;
Et malgré la rigueur de ma triste aventure, 110
Si Chimène a jamais Rodrigue pour mari,
Mon espérance est morte, et mon esprit guéri.

Je souffre cependant un tourment incroyable:
Jusques à cet hymen Rodrigue m'est aimable;
Je travaille à le perdre, et le perds à regret; 115
Et de là prend son cours mon déplaisir secret.

Je vois avec chagrin que l'amour me contraigne
A pousser des soupirs pour ce que je dédaigne;
Je sens en deux partis mon esprit divisé:
Si mon courage est haut, mon cœur est embrasé; 120
Cet hymen m'est fatal, je le crains et souhaite:
Je n'ose en espérer qu'une joie imparfaite.
Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas,
Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas.

Szene 4.

Don Diègue.

O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers? 240
Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
Tant de fois affermi le trône de son roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi?
O cruel souvenir de ma gloire passée! 245
Œuvre de tant de jours en un jour effacée!
Nouvelle dignité, fatale à mon bonheur!
Précipice élevé d'où tombe mon honneur!

Faut-il de votre éclat voir triompher le comte,
Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte? 250

Comte, sois de mon prince à présent gouverneur:
Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur;
Et ton jaloux orgueil, par cet affront insigne,
Malgré le choix du roi, m'en a su rendre indigne.
Et toi, de mes exploits glorieux instrument, 255
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense,
M'as servi de parade, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains,
Passe, pour me venger, en de meilleures mains. 260

Szene 6.

Don Rodrigue.

Einleitung.

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue 295
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
O Dieu, l'étrange peine!
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène! 300

Zweifel.

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse:

Il faut venger un père, et perdre une maîtresse:
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au *triste choix ou de trahir ma flamme,* 305
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
O Dieu, létrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Fau-til punir le père de Chimène? 310

Steigerung.

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse, 315
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui cause ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène 320

Höhe.

Il vaut mieux courir au trépas.
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père:
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère;
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux espoir *l'un me rend infidèle,* 325
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon âme; et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène. 330

Umkehr.

Mourir sans tirer ma raison!
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire!
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison!
Respecter un amour dont mon âme égarée 335
Voit la perte assurée!
N'écoutons plus ce penser suborneur,
Qui ne sert qu'à ma peine.
Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène. 340

Entschlufs.

Oui, mon esprit s'était déçu;
Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse:

Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
Je m'accuse déjà de trop de négligence: 345
Courons à la vengeance;
Et, tout honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine,
Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène. 350

Akt II, Szene 6.

Don Sanche.

Qu'une âme accoutumée aux grandes actions
Ne se peut abaisser à des submissions:
Elle n'en conçoit point qui s'expliquent sans honte; 585
Et c'est à ce mot seul qu'a résisté le comte.

Il trouve en son devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéirait, s'il avait moins de cœur.

Commandez que son bras, nourri dans les alarmes,
Répare eette injure à la pointe des armes; 590
Il satisfera, sire; et vienne qui voudra,
Attendant qu'il l'ait su, voici qni répondra.

Szene 8.

Chimène.

Sire, de trop d'honneur ma misère est suivie.
Je vous l'ai déjà dit, je l'ai trouvé sans vie;
Son flanc était ouvert; et pour mieux m'émouvoir, 675
Son sang sur la poussière écrivait mon devoir;
Ou plutôt *sa valeur* en cet état réduite
Me parlait par sa plaie, et hâtait ma poursuite;
Et pour se faire entendre au plus juste des rois,
Par cette triste bouche elle empruntait ma voix. 680

Sire, *ne souffrez pas* que sous votre puissance
Règne devant vos yeux *une telle licence;*
Que les plus valeureux, avec impunité,
Soient exposés aux coups de la témérité;
Qu'un jeune audacieux triomphe de leur gloire, 685
Se baigne dans leur sang, et brave leur mémoire.
Un si vaillant guerrier qu'on vient de vous ravir
Éteint, s'il n'est vengé, l'ardeur de vous servir.

Enfin mon père est mort, j'en demande vengeance,
Plus pour votre intérêt que pour mon allégeance. 690

Vous perdez en la mort d'un homme de son rang:
Vengez-la par une autre, et le sang par le sang.
Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre personne;
Immolez, dis-je, sire, *au bien de tout l'État* 695
Tout ce qu'enorgueillit un si grand attentat.

Don Ferdinand.

Don Diègue, répondez.

Verteidigung Don Diegos.

a

Qu'on est digne d'envie
Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie,
Et qu'un long âge apprête aux hommes généreux,
Au bout de leur carrière, un destin malheureux! 700
Moi, dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis partout a suivi la victoire,
Je me vois aujourd'hui, *pour avoir trop vécu,*
Recevoir un affront et demeurer vaincu.

b

Ce que n'a pu jamais combat, siège, embuscade, 705
Ce que n'a pu jamais Aragon ni Grenade,
Ni tous vos ennemis, ni tous mes envieux,
Le comte en votre cour l'a fait presque à vos yeux,
Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait sur moi l'impuissance de l'âge. 710

c

Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois,
Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,
Ce bras, jadis l'effroi d'une armée ennemie,
Descendaient au tombeau tous chargés d'infamie,
Si je n'eusse produit *un fils* digne de moi, 715
Digne de son pays et digne de son roi.

b_1

Il *m'a prêté sa main,* il a tué le comte;
Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte.
Si montrer du courage et du ressentiment,
Si venger un soufflet mérite un châtiment, 720
Sur moi seul doit tomber l'éclat de la tempête:
Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.
Qu'on nomme crime, ou non, ce qui fait nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.

a₁

Si Chimène se plaint qu'il a tué son père, 725
Il ne l'eût jamais fait, si je l'eusse pu faire.
***Immolez donc ce chef* que les ans vont ravir,**
Et conservez pour vous le bras qui peut servir.
Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène:
Je n'y résiste point, je consens à ma peine; 730
Et loin de murmurer d'un rigoureux décret,
Mourant sans déshonneur, je mourrai sans regret.

Akt III, Szene 5.

Don Diègue.

Jamais nous ne goûtons *de parfaite allégresse*:
Nos plus heureux succès sont mêlés de tristesse;
Toujours quelques soucis en ces événements
Troublent la pureté de nos contentements.
Au milieu du bonheur mon âme en sent l'atteinte: 1005
Je nage dans la joie, et je tremble de crainte.
J'ai vu mort l'ennemi qui m'avait outragé;
Et je ne saurais voir la main qui m'a vengé.
En vain je m'y travaille, et d'un soin inutile,
Tout cassé que je suis, *je cours toute la ville:* 1010
Ce peu que mes vieux ans m'ont laissé de vigueur
Se consume sans fruit à chercher ce vainqueur.
A toute heure, en tous lieux, dans une nuit si sombre,
Je pense l'embrasser, et n'embrasse qu'une ombre;
Et mon amour, déçu par cet objet trompeur, 1015
Se forme *des soupçons* qui *redoublent ma peur.*
Je ne découvre point de marques de sa fuite;
Je crains du comte mort les amis et la suite;
Leur nombre m'épouvante, et confond ma raison.
Rodrigue ne vit plus, ou respire en prison. 1020
Justes cieux! me trompé-je encore à l'apparence,
Ou si je vois enfin mon unique espérance?
C'est lui, n'en doutons plus; mes vœux sont exaucés,
Ma crainte est dissipée, et mes ennuis cessés.

Szene 6.

Don Diègue.

Il n'est pas temps encor de chercher le trépas:
Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras.
La flotte qu'on craignait, dans ce grand fleuve entrée,
Croit surprendre la ville et piller la contrée.

Les Maures vont descendre, et le flux et la nuit 1075
Dans une heure à nos murs les amène sans bruit.
La cour est en désordre, et le peuple en alarmes:
On n'entend que des cris, on ne voit que des larmes.
Dans ce malheur public mon bonheur a permis
Que j'ai trouvé *chez moi cinq cents de mes amis,* 1080
Qui, sachant mon affront, poussés d'un même zèle,
Se venaient tous offrir à venger ma querelle.
Tu les as prévenus; mais leurs vaillantes mains
Se tremperont bien mieux au sang des Africains.
Va marcher à leur tête où l'honneur te demande: 1085
C'est toi que veut pour chef leur généreuse bande.
De ces vieux ennemis va soutenir l'abord:
Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort;
Prends-en l'occasion, puisqu'elle t'est offerte;
Fais devoir à ton roi son salut à ta perte; 1090
Mais reviens-en plutôt les palmes sur le front.
Ne borne pas ta gloire à venger un affront;
Porte-la plus avant: *force par ta vaillance*
Ce monarque au pardon, et Chimène au silence;
Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur 1095
C'est l'unique moyen de regagner son cœur.
Mais le temps est trop cher pour le perdre en paroles;
Je t'arrête en discours, et je veux que tu voles.
Viens, suis-moi, va combattre, et montrer à ton roi
Que ce qu'il perd au comte, il le recouvre en toi. 1100

Akt IV, Szene 2.

L'Infante.

Ce qui fut juste alors ne l'est plus aujourd'hui. 1175
Rodrigue maintenant est notre unique appui,
L'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore,
Le soutien de Castille, et la terreur du More.
Le roi même est d'accord de cette vérité
Que ton père en lui seul se voit ressuscité; 1180
Et, si tu veux enfin qu'en deux mots je m'explique,
Tu poursuis en sa mort la ruine publique.
Quoi! pour venger un père est-il jamais permis
De livrer sa patrie aux mains des ennemis?
Contre nous ta poursuite est-elle légitime, 1185
Et pour être punis avons-nous part au crime?
Ce n'est pas qu'après tout tu doives épouser
Celui qu'un père mort t'obligeait d'accuser;
Je te voudrais moi-même en arracher l'envie;
Ote-lui ton amour, mais laisse-nous sa vie. 1190

Szene 3.
Rodrigos Schlachtbericht.

Sous moi donc cette troupe s'avance,
Et porte sur le front une mâle assurance.
Nous partîmes cinq cents: mais, par un prompt renfort,
Nous nous vîmes *trois mille* en arrivant *au port;* 1260
Tant à nous voir marcher avec un tel visage,
Les plus épouvantés reprenaient de courage!
J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés;
Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure, 1265
Brûlant d'impatience autour de moi demeure,
Se couche contre terre, et, sans faire aucun bruit,
Passe une bonne part d'une si belle nuit.
Par mon commandement la garde en fait de même,
Et se tenant cachée, aide à mon stratagème; 1270
Et *je feins hardiment d'avoir reçu de vous*
L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.
Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fit voir *trente voiles;*
L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort 1275
Les Maures et la mer montent jusques au port.
On les laisse passer; tout leur paraît tranquille:
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris; 1280
Ils abordent sans peur, ils ancrent, *ils descendent,*
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.
Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent; 1285
Ils *paraissent* armés, les Maures se confondent,
L'épouvante les prend à demi descendus;
Avant que de combattre, ils s'estiment perdus.
Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre;
Nous les pressons sur l'eau, nos les pressons sur terre, 1290
Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang,
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang.
Mais bientôt, malgré nous, *leurs princes les rallient;*
Leur courage renaît, et leurs terreurs s'oublient;
La honte de mourir sans avoir combattu 1295
Arrête leur désordre, et leur rend leur vertu.
Contre nous de pied ferme *ils tirent leurs alfanges,*
De notre sang au leur font d'horribles mélanges;
Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,
Sont des champs de carnage ou triomphe la mort. 1300

O *combien d'actions,* combien d'exploids célèbres
Sont *demeurés sans gloire* au milieu des ténèbres,
Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait,
Ne pouvait discerner où le sort inclinait!
J'allais de tous côtés encourager les nôtres, 1305
Faire avancer les uns, et soutenir les autres,
Ranger ceux qui venaient, les pousser à leur tour,
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.
Mais enfin sa clarté montre notre avantage:
Le Maure voit sa perte, et perd soudain courage; 1310
Et voyant un renfort qui nous vient secourir,
L'ardeur de vaincre cède à la peur de mourir.
Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les câbles,
Poussent jusques aux cieux des cris épouvantables,
Font retraite en tumulte, et sans considérer 1315
Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.
Pour souffrir ce devoir leur frayeur est trop forte:
Le flux les apporta, *le reflux les remporte,*
Cependant que *leurs rois,* engagés *parmi nous,*
Et quelque peu des leurs, tout percés de nos coups, 1320
Disputent vaillamment et vendent bien leur vie.
A se rendre moi-même en vain je les convie:
Le cimeterre au poing ils ne m'écoutent pas;
Mais voyant à leurs pieds tomber tous leurs soldats,
Et que seuls désormais en vain ils se défendent, 1325
Ils demandent le chef: je me nomme, *ils se rendent.*
Je vous les envoyai tous deux en même temps;
Et le combat cessa faute de combattants.
C'est de eette façon que, pour votre service....

Akt V, Szene 1.

Don Rodrigue.

Je cours à mon supplice, et non pas au combat; 1480
Et *ma fidèle ardeur sait bien m'ôter l'envie,*
Quand vous cherchez ma mort, de défendre ma vie.
J'ai toujours même cœur; mais je n'ai point de bras
Quand il faut conserver ce qui ne vons plaît pas;
Et déjà *cette nuit m'aurait été mortelle,* 1485
Si j'eusse combattu pour ma seule querelle;
Mais défendant *mon roi,* son peuple, et *mon pays,*
A me défendre mal *je les aurais trahis.*
Mon esprit généreux ne hait pas tant la vie,
Qu'il en veuille sortir par une perfidie. 1490
Maintenant qu'il s'agit de mon seul intérêt,
Vous demandez ma mort, j'en accepte l'arrêt.

Votre ressentiment choisit la main d'un autre
(Je ne méritais pas de mourir de la vôtre):
On ne me verra point en repousser les coups; 1495
Je dois plus de respect à qui combat pour vous;
Et ravi de penser que c'est de vous qu'ils viennent
Puisque c'est votre honneur que ses armes soutiennent,
Je vais lui présenter mon estomac ouvert,
Adorant en sa main la vôtre qui me perd. 1500

Chimène.

Si d'un triste devoir la juste violence,
Qui me fait malgré moi poursuivre ta vaillance,
Prescrit à ton amour une si forte loi,
Qu'il te rend sans défense à qui combat pour moi,
En cet aveuglement ne perds pas la mémoire 1505
Qu'ainsi que de ta vie *il y va de ta gloire,*
Et que dans quelque éclat que Rodrigue ait vécu,
Quand on le saura mort, on le croira vaincu.
Ton honneur t'est plus cher que je ne te suis chère,
Puisqu'il trempe tes mains dans le sang de mon père, 1510
Et te fait renoncer, malgré ta passion,
A l'espoir le plus doux de ma possession.
Je t'en vois cependant faire si peu de compte,
Que sans rendre combat tu veux qu'on te surmonte.
Quelle inégalité ravale ta vertu? 1515
Pourquoi ne l'as-tu plus, ou pourquoi l'avais-tu?
Quoi? *n'es-tu généreux que pour me faire outrage?*
S'il ne faut m'offenser, n'as-tu point de courage?
Et traites-tu mon père avec tant de rigueur,
Qu'après l'avoir vaincu tu souffres un vainqueur? 1520
Va, sans vouloir mourir, laisse-moi te poursuivre,
Et *défends ton honneur,* si tu ne veux plus vivre.

Don Rodrigue.

Après la mort du comte, et les Mores défaits,
Faudrait-il à *ma gloire* encor d'autres effets?
Elle *peut dédaigner le soin de me défendre:* 1525
On sait que mon courage ose tout entreprendre,
Que ma valeur peut tout, et que dessous les cieux,
Auprès de mon honneur, rien ne m'est précieux.
Non, non, en ce combat, quoi que vous veuilliez croire,
Rodrigue peut mourir sans hasarder sa gloire, 1530
Sans qu'on l'ose accuser d'avoir manqué de cœur,
Sans passer pour vaincu, sans souffrir un vainqueur.
On dira seulement: „Il adorait Chimène;
Il n'a pas voulu vivre et mériter sa haine;

Il a cédé lui-même à la rigueur du sort 1535
Qui forçait sa maîtresse à poursuivre sa mort:
Elle voulait sa tête; et son cœur magnanime.
S'il l'en eût refusée, eût pensé faire un crime.
Pour venger son honneur il perdit son amour,
Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour, 1540
Préférant, quelque espoir qu'eût son âme asservie,
Son honneur à Chimène, et Chimène à sa vie." —
Ainsi donc vous verrez *ma mort* en ce combat,
Loin d'obscurcir ma gloire, en *rehausser l'éclat;*
Et cet honneur suivra mon trépas volontaire. 1545
Que tout autre que moi n'eût pu vous satisfaire.

Szene 2.

L'Infante.

Klage.

T'écouterai-je encor, respect de ma naissance, 1565
Qui fais un crime de mes feux?
T'écouterai-je, amour, dont la douce puissance
Contre ce fier tyran fait révolter mes vœux?
Pauvre princesse, auquel des deux
Dois-tu prêter obéissance? 1570
Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi;
Mais pour être vaillant, tu n'es pas fils de roi.

Zweifel.

Impitoyable sort, dont la rigueur sépare
Ma gloire d'avec mes désirs!
Est-il dit que le choix d'une vertu si rare 1575
Coûte à ma passion de si grands déplaisirs?
O cieux! à combien de soupirs
Faut-il que mon cœur se prépare,
Si jamais il n'obtient sur un si long tourment
Ni d'éteindre l'amour, ni d'accepter l'amant! 1580

Entschluſs.

Mais *c'est trop de scrupule,* et ma raison s'étonne
Du mépris d'un si digne choix:
Bien qu'aux monarques seuls ma naissance me donne.
Rodrigue, avec honneur je vivrai sous tes lois.
Après avoir vaincu deux rois, 1585
Pourrais-tu manquer de couronne?
Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner
Ne fait-il pas trop voir sur qui tu dois régner?

Umkehr.

Il est digne de moi, mais il est à Chimène:
Le don que j'en ai fait me nuit. 1590
Entre eux la mort d'un père a si peu mis de haine,
Que le devoir du sang à regret le poursuit:
Ainsi n'espérons aucun fruit
De son crime, ni de ma peine,
Puisque pour me punir le destin a permis 1595
Que l'amour dure même entre deux ennemis,

Textproben zum Cinna.

Akt I, Szene 1.

Die Rache im Konflikt mit der Liebe.

1. Grund zur Rache.

m. *Impatients désirs* d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance,
Enfants impétueux de mon ressentiment,
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément,
Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire: 5
Durant quelques moments *souffrez que je respire,*
Et que je considère, en l'état où je suis,
Et ce que je hasarde, et ce que je poursuis.
Quand je regarde *Auguste* au milieu de sa gloire,
Et que vous reprochez à ma triste mémoire 10
Que *par sa propre main mon père massacré*
Du trône où je le vois fait le premier degré;
Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine, et l'effet de sa rage,
Je m'abandonne toute à vos ardents transports, 15
Et crois, pour une mort, lui devoir mille morts.

2. Gefahr.

Au milieu toutefois d'une fureur si juste,
J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste,
Et je sens refroidir ce bouillant mouvement
Quand *il faut, pour le suivre, exposer mon amant.* 20
Oui, Cinna, contre moi même je m'irrite
Quand *je songe aux dangers où je te précipite.*
Quoique pour me servir tu n'appréhendes rien,
Te demander du sang, c'est exposer le tien:
D'une si haute place on n'abat point les têtes, 25
Sans attirer sur soi mille et mille tempêtes;
L'issue en est douteuse, et le péril certain:
Un ami déloyal peut trahir son dessein;

L'ordre mal concerté, l'occasion mal prise,
Peuvent sur son auteur renverser l'entreprise, 30
Tourner sur toi les coups dont tu le veux frapper;
Dans sa ruine même il peut t'envelopper;
Et, quoi qu'en ma faveur ton amour exécute,
Il te peut, en tombant, écraser sous sa chute.

3. Höhepunkt.

Ah! cesse de courir à ce mortel danger: 35
Te perdre en me vengeant, ce n'est pas me venger.
Un cœur est trop cruel quand il trouve des charmes
Aux douceurs que corrompt l'amertume des larmes;
Et l'on doit mettre au rang des plus cuisants malheurs
La mort d'un ennemi qui coute tant de pleurs. 40

4. Umkehr.

Mais *peut-on en verser alors qu'on venge un père?*
Est-il perte à ce prix qui ne semble légère?
Et quand son assasin tombe sous notre effort,
Doit-on considérer ce que coute sa mort?

5. Entschlufs.

Cessez vaines frayeurs, cessez, lâches tendresses 45
De jeter dans mon cœur vos indignes faiblesses;
Et toi qui les produis par tes soins superflus,
Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus:
Lui céder, c'est ta gloire, et le vaincre, ta honte:
Montre-toi généreux souffrant qu'il te surmonte; 50
Plus tu lui donneras, plus il te va donner,
Et ne triomphera que pour te couronner.

Szene 2.

Die Rache im Konflikt mit der Dankbarkeit.

a) Der Entschlufs.

Em. Je l'ai juré, Fulvie, et je le jure encore,
Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr: 55
Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir,
Je lui prescris la loi que mon devoir m'impose.

b) Zurückgewiesener Einwand.

Ful. Elle a pour la blâmer une trop juste cause:
Par un si grand dessein vous vous faites juger
Digne sang de celui que vous voulez venger; 60
Mais encore une fois souffrez que je vous die
Qu'une si juste ardeur devrait être attiédie.

Auguste chaque jour, à force de bienfaits,
Semble assez réparer les maux qu'il vous a faits;
Sa faveur envers vous paraît si déclarée, 65
Que vous êtes chez lui la plus considérée;
Et de ses courtisans souvent les plus heureux
Vous pressent à genoux de lui parler pour eux.

n. Toute cette faveur ne me rend pas mon père;
Et de quelque façon que l'on me considère, 70
Abondante en richesse, ou puissante en crédit,
Je demeure toujours la fille d'un proscrit.
Les bienfaits ne font pas toujours ce que tu penses;
D'une main odieuse ils tiennent lieu d'offenses:
Plus nous en prodiguons à qui nous peut haïr, 75
Plus d'armes nous donnons à qui nous veut trahir.
Il m'en fait chaque jour sans changer mon courage;
Je suis ce que j'étais, et je puis davantage,
Et des mêmes présents qu'il verse dans mes mains
J'achète contre lui les esprits des Romains; 80
Je recevrais de lui la place de Livie
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.
Pour qui venge son père il n'est point de forfaits,
Et c'est vendre son sang que se rendre aux bienfaits.

c) „Meinem" Vater mufs er geopfert werden!

ul. Quel besoin toutefois de passer pour ingrate? 85
Ne pouvez-vous haïr sans que la haine éclate?
Assez d'autres sans vous n'ont pas mis en oubli
Par quelles cruautés son trône est établi:
Tant de braves Romains, tant d'illustres victimes,
Qu'à son ambition ont immolé ses crimes, 90
Laissent à leurs enfants d'assez vives douleurs
Pour venger votre perte en vengeant leurs malheurs.
Beaucoup l'ont entrepris, mille autres vont les suivre:
Qui vit haï de tous ne saurait longtemps vivre.
Remettez à leurs bras les communs intérêts, 95
Et n'aidez leurs desseins que par des vœux secrets.

m. Quoi? je le haïrai sans tâcher de lui nuire?
J'attendrai du hasard qu'il ose le détruire?
Et je satisferai des devoirs si pressants
Par une haine obscure et des vœux impuissants? 100
Sa perte, que je veux, me deviendrait amère,
Si quelqu'un l'immolait à d'autres qu'à mon père;
Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas,
Qui le faisant périr, ne me vengerait pas.
C'est une lâcheté que de remettre à d'autres 105
Les intérêts publics qui s'attachent aux nôtres.

Joignons à la douceur de venger nos parents,
La gloire qu'on remporte à punir les tyrans,
Et faisons publier par toute l'Italie:
„La liberté de Rome est l'œuvre d'Émilie: 110
On a touché son âme, et son cœur s'est épris;
Mais elle n'a donné son amour qu'à ce prix."

b_1) Wiederholter und verstärkter Einwand.

Ful. Votre amour à ce prix n'est qu'un présent funeste
Qui porte à votre amant sa perte manifeste.
Pensez mieux, Émilie, à quoi vous l'exposez, 115
Combien à cet écueil se sont déjà brisés:
Ne vous aveuglez point quand sa mort est visible.

Em. Ah! tu sais me frapper par où je suis sensible.
Quand je songe aux dangers que je lui fais courir,
La crainte de sa mort me fait déjà mourir: 120
Mon esprit en désordre à soi-même s'oppose;
Je veux et je ne veux pas, je m'emporte et je n'ose;
Et mon devoir confus, languissant, étonné,
Cède aux rébellions de mon cœur mutiné.

a_1) Wiederholter und verstärkter Entschlufs.

Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte; 125
Tu vois bien des hasards, ils sont grands, mais n'importe
Cinna n'est pas perdu pour être hasardé.
De quelques légions qu'Auguste soit gardé,
Quelque soin qu'il se donne et quelque ordre qu'il tienne,
Qui méprise la vie est maître de la sienne. 130
Plus le péril est grand, plus doux en est le fruit;
La vertu nous y jette, et la gloire le suit:
Quoi qu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse,
Aux mânes paternels je dois ce sacrifice;
Cinna me l'a promis en recevant ma foi: 135
Et ce coup seul aussi le rend digne de moi.
Il est tard, après tout, de m'en vouloir dédire.
Aujourd'hui l'on s'assemble, aujourd'hui l'on conspire;
L'heure, le lieu, le bras se choisit aujourd'hui;
Et c'est à faire enfin à mourir après lui. 140

Szene 3.

Cinnas Bericht über die Verschwörung.

A. Einleitung.

Em. Mais le voici qui vient. Cinna, votre assemblée
Par l'effroi du péril n'est-elle point troublée?

Et reconnaissez-vous au front de vos amis
Qu'ils soient prêts à tenir ce qu'ils vous ont promis?
Jamais contre un tyran enterprise conçue 145
Ne permit d'espérer une si belle issue;
Jamais de telle ardeur on n'en jura la mort,
Et jamais conjurés ne furent mieux d'accord;
Tous s'y montrent portés avec tant d'allégresse,
Qu'ils semblent, comme moi, servir une maîtresse; 150
Et tous font éclater un si puissant courroux,
Qu'ils semblent tous venger un père, comme vous.
m. Je l'avais bien prévu, que pour un tel ouvrage
Cinna saurait choisir des hommes de courage,
Et ne remettrait pas en de mauvaises mains 155
L'intérêt d'Émilie et celui des Romains.

B. Der Bericht.

α) Anrede an Emilien.

i. Plût aux dieux que vous-même eussiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action si belle!

a) Die Verschwörer.

Au seul nom de César, d'Auguste, et d'empereur,
Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur, 160
Et dans un même instant, par un effet contraire,
Leur front pâlir d'horreur et rougir de colère.
„Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos desseins généreux:
Le ciel entre nos mains a mis le sort de Rome, 165
Et son salut dépend de la perte d'un homme,
Si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain,
A ce tigre altéré de tout le sang romain.

b) Die Hetzrede.

Combien pour le répandre a-t-il formé de brigues!
Combien de fois changé de partis et de ligues, 170
Tantôt ami d'Antoine, et tantôt ennemi,
Et jamais insolent ni cruel à demi!"
Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères,
Renouvelant leur haine avec leur souvenir, 175
Je redouble en leurs cœurs l'ardeur de le punir.
Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles
Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles,
Où l'aigle abattait l'aigle, et de chaque côté
Nos légions s'armaient contre leur liberté; 180

Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers;
Et l'exécrable honneur de lui donner un maître 185
Faisant aimer à tous l'infâme nom de traître,
Romains contre Romains, parents contre parents,
Combattaient seulement pour le choix des tyrans.
J'ajoute à ces tableaux la peinture effroyable
De leur concorde impie, affreuse, inexorable, 190
Funeste aux gens de bien, au riches, au sénat,
Et, pour tout dire enfin, de leur triumvirat;
Mais je ne trouve point de couleurs assez noires
Pour en représenter les tragiques histoires.
Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants, 195
Rome entière noyée au sang de ses enfants:
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé;
Le mari par sa femme en son lit égorgé; 200
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et sa tête à la main demandant son salaire,
Sans pouvoir exprimer par tant d'horribles traits
Qu'un crayon imparfait de leur sanglante paix.

c) Anrede an Emilien.

Vous dirai-je les noms de ces grands personnages 205
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages,
De ces fameux proscrits, ces demi-dieux mortels,
Qu'on a sacrifiés jusque sur les autels?
Mais pourrais-je vous dire à quelle impatience,
A quels frémissements, è quelle violence, 210
Ces indignes trépas, quoique mal figurés,
Ont porté les esprits de tous nos conjurés?

b_1) Der Mordplan.

Je n'ai point perdu temps, et voyant leur colère
Au point de ne rien craindre, en état de tout faire,
J'ajoute en peu de mots: „Toutes ces cruautés, 215
La perte de nos biens et de nos libertés,
Le ravage des champs, le pillage des villes,
Et les proscriptions, et les guerres civiles,
Sont les degrés sanglants dont Auguste a fait choix
Pour monter dans le trône et nous donner des lois. 220
Mais nous pouvons changer un destin si funeste,
Puisque de trois tyrans c'est le seul qui nous reste.

Et que, juste une fois, il s'est privé d'appui,
Perdant, pour régner seul, deux méchants comme lui.
Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître; 225
Avec la liberté Rome s'en va renaître;
Et nous mériterons le nom de vrais Romains,
Si le joug qui l'accable est brisé par nos mains.
Prenons l'occasion tandis qu'elle est propice:
Demain au Capitole il fait un sacrifice; 230
Qu'il en soit la victime, et faisons en ces lieux
Justice à tout le monde, à la face des dieux:
Là presque pour sa suite il n'a que notre troupe;
C'est de ma main qu'il prend et l'encens et la coupe;
Et je veux pour signal que cette même main 235
Lui donne, au lieu d'encens, d'un poignard dans le sein.
Ainsi d'un coup mortel la victime frappée
Fera voir si je suis du sang du grand Pompée;
Faites voir après moi si vous vous souvenez
Des illustres aïeux de qui vous êtes nés.“ 240

a_1) Die Verschwörer.

A peine ai-je achevé, que chacun renouvelle,
Par un noble serment, le vœu d'être fidèle:
L'occasion leur plaît; mais chacun veut pour soi
L'honneur du premier coup, que j'ai choisi pour moi.
La raison règle enfin l'ardeur qui les emporte: 245
Maxime et la moitié s'assurent de la porte;
L'autre moitié me suit, et doit l'environner,
Prête au moindre signal que je voudrai donner.

α_1) Anrede an Emilien.

Voilà belle Émilie, à quel point nous en sommes.
Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes, 250
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince ou d'un usurpateur.
Du succès qu'on obtient contre la tyrannie
Dépend ou notre gloire ou notre ignominie;
Et le peuple, inégal à l'endroit des tyrans, 255
S'il les déteste morts, les adore vivants.
Pour moi, soit que le ciel me soit dur ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au supplice,
Que Rome se déclare ou pour ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux. 260

C. Schluſs.

m. Ne crains point de succès qui souille ta mémoire:
Le bon et le mauvais sont égaux pour ta gloire,

Et dans un tel dessein, le manque de bonheur
Met en péril ta vie, et non pas ton honneur.
Regarde le malheur de Brute et de Cassie: 265
La splendeur de leurs noms en est-elle obscurcie?
Sont-ils morts tous entiers avec leurs grands desseins?
Ne les compte-t-on plus pour les derniers Romains?
Leur mémoire dans Rome est encor précieuse,
Autant que de César la vie est odieuse, 270
Si leur vainqueur y règne, ils y sont regrettés,
Et par les vœux de tous leurs pareils souhaités.
Va marcher sur leurs pas où l'honneur te convie:
Mais ne perds pas le soin de conserver ta vie;
Souviens-toi du beau feu dont nous sommes épris, 275
Qu'aussi bien que la gloire Émilie est ton prix,
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent,
Que tes jours me sont chers, que les miens en dépendent.
Mais quelle occasion mène Évandre vers nous?

Akt III, Szene 1.

Der Nebenbuhler und sein Versucher.

I. Der Nebenbuhler.

a

Max. Lui-même il m'a tout dit: leur flamme est mutuelle;
Il adore Émilie, il est adoré d'elle, 710
Mais sans venger son père il n'y peut aspirer,
Et c'est pour l'acquérir qu'il nous fait conspirer.
Euph. Je ne m'étonne plus de cette violence
Dont il contraint Auguste à garder puissance:
La ligue se romprait s'il s'en était démis, 715
Et tous vos conjurés deviendraient ses amis.

b

Max. Ils servent à l'envi la passion d'un homme
Qui n'agit que pour soi, feignant d'agir pour Rome;
Et moi, par un malheur qui n'eut jamais d'égal,
Il pense servir Rome, et je sers mon rival. 720
Euph. Vous êtes son rival?

c

Max. Oui, j'aime sa maîtresse,
Et l'ai caché toujours avec assez d'adresse:
Mon ardeur inconnue, avant que d'éclater,
Par quelque grand exploit la voulait mériter.
Cependant par mes mains je vois qu'il me l'enlève; 725
Son dessein fait ma perte, et c'est moi qui l'achève;

J'avance des succès dont j'attends le trépas,
Et pour m'assassiner je lui prête mon bras
Que l'amitié me plonge en un malheur extrême!

II. Der Versucher.

a

uph. L'issue en est aisée: agissez pour vous-même; 730
D'un dessein qui vous perd rompez le coup fatal;
Gagnez une maîtresse, accusant un rival.
Auguste, à qui par là vous sauverez la vie,
Ne vous pourra jamais refuser Émilie.
ax. Quoi? trahir mon ami!

b

uph. L'amour rend tout permis; 735
Un véritable amant ne connaît point d'amis,
Et même avec justice on peut trahir un traître
Qui pour une maîtresse ose trahir son maître:
Oubliez l'amitié, comme lui les bienfaits.
ax. C'est un exemple à fuir que celui des forfaits. 740

uph. Contre un si noir dessein tout devient légitime:
On n'est point criminel quand on punit un crime.

ax. Un crime par qui Rome obtient sa liberté!

c

uph. Craignez tout d'un esprit si plein de lâcheté.
L'intérêt du pays n'est point ce qui l'engage; 745
Le sien, et non la gloire, anime son courage,
Il aimerait César, s'il n'était amoureux,
Et n'est enfin qu'ingrat, et non pas généreux.
Pensez-vous avoir lu jusqu'au fond de son âme?
Sous la cause publique il vous cachait sa flamme, 750
Et peut cacher encor sous cette passion
Les détestables feux de son ambition.
Peut être qu'il prétend, après la mort d'Octave,
Au lieu d'affranchir Rome, en faire son esclave,
Qu'il vous compte déjà pour un de ses sujets, 755
Ou que sur votre perte il fonde ses projets.

b_1.

ax. Mais comment l'accuser sans nommer tout le reste?
A tous nos conjurés l'avis serait funeste,
Et par là nous verrions indignement trahis
Ceux qu'engage avec nous le seul bien du pays. 760

D'un si lâche dessein mon âme est incapable:
Il perd trop d'innocents pour punir un coupable.
J'ose tout contre lui, mais je crains tout pour eux.

a_1

Euph. Auguste s'est lassé d'être si rigoureux;
En ces occasions, ennuyé de supplices, 765
Ayant puni les chefs, il pardonne aux complices.
Si toutefois pour eux vous craignez son courroux,
Quand vous lui parlerez, parlez au nom de tous.

III. Des Maximus Erkenntnis.

a

Max. Nous disputons en vain, et ce n'est que folie
De vouloir par sa perte acquérir Émilie: 770
Ce n'est pas le moyen de plaire à ses beaux yeux
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

b

Pour moi j'estime peu qu'Auguste me la donne:
Je veux gagner son cœur plutôt que sa personne,
Et ne fais point d'état de sa possession, 775
Si je n'ai point de part à son affection.

c

Puis-je la mériter par une triple offense?
Je trahis son amant, je détruis sa vengeance,
Je conserve le sang qu'elle veut voir périr;
Et j'aurais quelque espoir qu'elle me pût chérir? 780

IV. Pläne.

Euph. C'est ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.
L'artifice pourtant vous y peut être utile;
Il en faut trouver un qui la puisse abuser,
Et du reste le temps en pourra disposer.

Max. Mais si pour s'excuser il nomme sa complice, 785
S'il arrive qu'Auguste avec lui la punisse,
Puis-je lui demander, pour prix de mon rapport,
Celle qui nous oblige à conspirer sa mort?

Euph. Vous pourriez m'opposer tant et de tels obstacles,
Que pour les surmonter il faudrait des miracles; 790
J'espère, toutefois, qu'à force d'y rêver . . .

Max. Éloigne-toi; dans peu j'irai te retrouver:
Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose,
Pour mieux résoudre après ce que je me propose.

Szene 2.

Maximus wirft Cinna Feigheit vor.

:ax. Vous me semblez pensif. 795

i. Ce n'est pas sans sujet.

[ax. Puis-je d'un tel chagrin savoir quel est l'objet?

a

i. , Émilie et César. L'un et l'autre me gêne:
L'un me semble trop bon, l'autre trop inhumaine.
Plût aux dieux que César employât mieux ses soins,
Et s'en fit plus aimer, ou m'aimât un peu moins; 800
Que sa bonté touchât la beauté qui me charme,
Et la pût adoucir comme elle me désarme!

b

Je sens au fond du cœur mille remords cuisants,
Qui rendent à mes yeux tous ses bienfaits présents;
Cette faveur si pleine, et si mal reconnue, 805
Par un mortel reproche à tous moments me tue.
Il me semble surtout incessamment le voir
Déposer en nos mains son absolu pouvoir,
Écouter nos avis, m'applaudir, et me dire:
„Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire; 810
Mais je le retiendrai pour vous en faire part!"
Et je puis dans son sein enfoncer un poignard!
Ah! plutôt... Mais, hélas! j'idolâtre Émilie;
Un serment exécrable à sa haine me lie;
L'horreur qu'elle a de lui me le rend odieux. 815
Des deux côtés j'offense et ma gloire et les dieux;
Je deviens sacrilège, ou je suis parricide,
Et vers l'un ou vers l'autre il faut être perfide.

:ax. Vous n'aviez point tantôt ces agitations;
Vous paraissiez plus ferme en vos intentions; 820
Vous ne sentiez au cœur ni remords ni reproche.

i. On ne les sent aussi que quand le coup approche,
Et l'on ne reconnaît de semblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.
L'âme, de son dessein jusque-là possédée, 825
S'attache aveuglément à sa première idée;
Mais alors quel esprit n'en devient point troublé?
Ou plutôt quel esprit n'en est point accablé?

c

Je crois que Brute même, à tel point qu'on le prise,
Voulut plus d'une fois rompre son entreprise, 830
Qu'avant que de frapper elle lui fit sentir
Plus d'un remords en l'âme, et plus d'un repentir.

Max. Il eut trop de vertu pour tant d'inquiétude;
Il ne soupçonna point sa main d'ingratitude,
Et fut contre un tyran d'autant plus animé 835
Qu'il en reçut de biens et qu'il s'en vit aimé.
Comme vous l'imitez, faites la même chose,
Et formez vos remords d'une plus juste cause,
De vos lâches conseils, qui seuls ont arrêté
Le bonheur renaissant de notre liberté. 840
C'est vous seul aujourd'hui qui nous l'avez ôtée;
De la main de César Brute l'eût acceptée,
Et n'eût jamais souffert qu'un intérêt léger
De vengeance ou d'amour l'eût remise en danger.

b₁

N'écoutez plus la voix d'un tyran qui vous aime 845
Et vous veut faire part de son pouvoir suprême;
Mais entendez crier Rome à votre côté:
„Rends-moi, rends-moi, Cinna, ce que tu m'as ôté;
Et si tu m'as tantôt préféré ta maîtresse,
Ne me préfère pas le tyran qui m'oppresse.“ 850

Ci. Ami, n'accable plus un esprit malheureux
Qui ne forme qu'en lâche un dessein généreux.
Envers nos citoyens je sais quelle est ma faute,
Et leur rendrai bientôt tout ce que je leur ôte;
Mais pardonne aux abois d'une vieille amitié, 855
Qui ne peut expirer sans me fair pitié,
Et laisse-moi, de grâce, attendant Émilie,
Donner un libre cours à ma mélancolie.
Mon chagrin t'importune, et le trouble où je suis
Veut de la solitude à calmer tant d'ennuis. 860

a₁

Max. Vous voulez rendre compte à l'objet qui vous blesse
De la bonté d'Octave et de votre faiblesse;
L'entretien des amants veut un entier secret.
Adieu. Je me retire en confident discret.

Textproben zum Polyeuct.

Akt III, Szene 2.

Stratonikes Botenbericht.

a) Einleitung.

C'est une impiété qui n'eut jamais d'exemple;
Je ne puis y penser sans frémir à l'instant,
Et crains de faire un crime en vous la racontant.
Apprenez en deux mots leur brutale insolence. 825

b) Die Lästerungen.

Le prêtre avait à peine obtenu du silence,
Et devers l'orient assuré son aspect,
Qu'ils ont fait éclater leur manque de respect.
A chaque occasion de la cérémonie,
A l'envi l'un et l'autre étalait sa manie, 830
Des mystères sacrés hautement se moquait,
Et traitait de mépris les dieux qu'on invoquait.
Tout le peuple en murmure, et Félix s'en offense;
Mais tous deux s'emportant à plus d'irrévérence:
„Quoi! lui dit Polyeucte en élevant sa voix, 835
Adorez-vous des dieux ou de pierre ou de bois?“
Ici dispensez-moi du récit des blasphèmes
Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes:
L'adultère et l'inceste en étaient les plus doux.
„Oyez, dit-il ensuite, oyez, peuple, oyez tous. 840

c) Bekenntnis des Christengottes.

„Le Dieu de Polyeucte et celui de Néarque
De la terre et du ciel est l'absolu monarque,

Seul être indépendant, seul maître du destin,
Seul principe éternel, et souveraine fin.
C'est ce Dieu des chrétiens qu'il faut qu'on remercie 845
Des victoires qu'il donne à l'empereur Décie;
Lui seul tient en sa main le succès des combats;
Il le veut élever, il le peut mettre à bas;
Sa bonté, son pouvoir, sa justice est immense;
C'est lui seul qui punit, lui seul qui récompense. 850
Vous adorez en vain des monstres impuissants."

b_1 Der Vandalismus.

Se jetant à ces mots sur le vin et l'encens,
Après en avoir mis les saints vases par terre,
Sans crainte de Félix, sans crainte du tonnerre,
D'une fureur pareille ils courent à l'autel. 855
Cieux! a-t-on vu jamais, a-t-on rien vu de tel?
Du plus puissant des dieux nous voyons la statue
Par une main impie à leurs pieds abattue,
Les mystères troublés, le temple profané,
La fuite et les clameurs d'un peuple mutiné, 860
Qui craint d'être accablé sous le courroux céleste.

a_1 Schlufs.

Félix . . . Mais le voici qui vous dira le reste.
Paul. Que son visage cst sombre et plein d'émotion!
Qu'il montre de tristesse et d'indignation!

Akt V, Szene 3.

a

Paul. *Que t'ai-je fait,* cruel, pour être ainsi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi?

b

Vois, pour te faire vaincre un si fort adversaire, 1595
Quels efforts à moi-même *il a fallu me faire;*
Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si justement acquis à son premier vainqueur;

c

Et si l'ingratitude en ton cœur ne domine,
Fais quelque effort sur toi pour te rendre à Pauline: 1600

b_1

Apprends d'elle à *forcer ton propre sentiment;*
Prends sa vertu pour guide en ton aveuglement;
Souffre que de toi-même elle obtienne ta vie,
Pour vivre sous tes lois à jamais asservie.

a_1

Si tu peux rejeter de si justes désirs, 1605
Regarde au moins ses pleurs, écoute ses soupirs;
Ne désespère pas une âme qui t'adore.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

Verlag von Max Niemeyer in Halle a. d. S.

Cloetta, Wilhelm, Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalter der Renaissance. 2 Bde. 1890—1891. gr. 8. ℳ

1. Komödie und Tragödie im Mittelalter. 1890. .
2. Die Anfänge der Renaissancetragödie. 1891. .

Creizenach, Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas. Bd. I· 1893—1903. 8. ℳ

1. Mittelalter und Frührenaissance. 1893. ℳ
2. 3. Renaissance und Reformation. 1901. 1903. ℳ

— — Register zu Bd. I—III. Bearbeitet von Paul Otto. gr. 8. ℳ

König, Wilhelm, Zur französischen Literaturgeschichte. Studien Skizzen. 1877. 8. ℳ

Mennung, Albert, Jean-François Sarasin's Leben und Werke, Zeit und Gesellschaft. Kritischer Beitrag zur französ Literatur- und Kulturgeschichte des XVII. Jahrhunderts. Benutzung ungedruckter Quellen. Mit einer Heliogravüre Sa 2 Bde. 1902—1904. gr. 8. ℳ

Rüdiger, Wilhelm, Studien zur humanistischen Literatur It 3 Stücke. 1896—1897. 8. ℳ

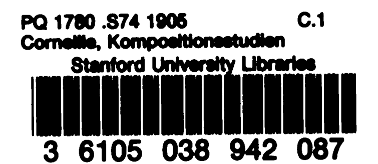
1. Petrus Victorius aus Florenz. Studien zu einem Lebensbilde.
2. Andreas Dactius aus Florenz. Ein biographischer Versuch.
3. Marcellus Virgilius Adrianus aus Florenz. Ein Beitrag zur K seines Lebens und seines Wirkens. 1897.

Steinweg, Carl, Schlufs! Eine Studie zur Schulreform. 190 ℳ

Wirth, Ludwig, Die Oster- und Passionsspiele bis zum XVI. hundert. Beiträge zur Geschichte des deutschen Dramas. 8. ℳ

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.





	DATE DUE		

